BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Strazzulla: *Joseph Losey, regista della crudeltà* - Loy: *Raccontare in modo nuovo* - Bertieri: *Cuneo: vivaio e non monumento* - Rondolino: *Cortometraggi a Tours.*

Recensioni e rubriche di: *AUTERA, CHITI, CINCOTTI, GAMBETTI, LAURA, RANIERI, VERDONE.*

SONO ALLEGATI GLI INDICI 1965

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVII - NUMERO 3 - MARZO 1966

Sommario

SAGGI E COLLOQUI

NOTE

I FILM

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 3

marzo 1966

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. - Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

I "nastri d'argento" 1966: il miglior cinema italiano proviene dal C.S.C.

Alla fine di marzo, nell'insolita sede del cinema Fulgor di Bologna, il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani ha assegnato i « Nastri d'argento » 1966 (relativi ai migliori film dell'anno precedente). Come sempre, i premi — che hanno per il nostro cinema l'importanza degli « Oscar » — sono stati assegnati non da questa o quella giuria, ma mediante un doppio referendum fra tutti i soci del Sindacato. Ecco i premiati, con il numero di voti ricevuto (fra parentesi sono indicati gli altri due candidati della terna decisiva, con i rispettivi voti):

REGIA: Antonio Pietrangeli per *Io la conoscevo bene*, 71 (Marco Bellocchio per *I pugni in tasca*, 68; Federico Fellini per *Giulietta degli spiriti*, 42);

PRODUZIONE: Marco Vicario per *Sette uomini d'oro*, 73 (Enzo Doria per *I pugni in tasca*, 61; terzo posto: non assegnato);

SOGGETTO: Marco Bellocchio per *I pugni in tasca*, 76 (Antonio Pietrangeli, Ruggero Maccari, Ettore Scola per *Io la conoscevo bene*, 60; Marco Vicario per *Sette uomini d'oro*, 40);

SCENEGGIATURA: Ruggero Maccari, Ettore Scola, Antonio Pietrangeli per *Io la conoscevo bene*, 88 (Marco Bellocchio per *I pugni in tasca*, 47; Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti, Enrico Medioli per *Vaghe stelle dell'Orsa ...*, 42);

ATTRICE PROTAGONISTA: Giovanni Ralli per *La fuga*, 80 (Rosanna Schiaffino per *La Mandragola*, 51; Giulietta Masina per *Giulietta degli spiriti*, 38);

ATTORE PROTAGONISTA: Nino Manfredi per *Questa volta parliamo di uomini*, 86 (Marcello Mastroianni per *La decima vittima*, 26; terzo posto: non assegnato);

ATTRICE NON PROTAGONISTA: Sandra Milo per *Giulietta degli spiriti*, 77 (Anna Magnani per *Made in Italy*, 54; terzo posto: non assegnato);

ATTORE NON PROTAGONISTA: Ugo Tognazzi per *Io la conoscevo bene*, 70 (Totò per *La mandragola*, 46; Romolo Valli per *La mandragola*, 45);

MUSICA: Armando Trovajoli per *Sette uomini d'oro*, 71 (Nino Rota per *Giulietta degli spiriti*, 59; terzo posto: non assegnato);

FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO: Armando Nannuzzi per *Vaghe stelle dell'Orsa ...*, 100 (Armando Nannuzzi per *Io la conoscevo bene*, 44; Tonino Delli Colli per *La Mandragola*, 29);

FOTOGRAFIA A COLORI: Gianni Di Venanzo per *Giulietta degli spiriti*, 115 (Gianni Di Venanzo, De Sanctis, Parolin per

Il momento della verità, 35; Gianni di Venanzo per *La decima vittima*, 27);

SCENOGRAFIA: Piero Gherardi per *Giulietta degli spiriti*, 90 (Piero Poletto per *La decima vittima*, 57; Mario Garbuglia per *Vaghe stelle dell'Orsa ...*, 29);

COSTUMI: Piero Gherardi per *Giulietta degli spiriti*, 118 (Danilo Donati per *La Mandragola*, 41; Bricchetto per *Vaghe stelle dell'Orsa ...*, 15);

REGIA DEL MIGLIOR FILM STRANIERO: Joseph Losey per *The Servant* (Il servo), 68 (Joseph Losey per *King and Country* [Per il re e per la Patria], 57; Grigori Kosintsev per *Hamlet* [Amleto], 49).

La giuria per i cortometraggi ha assegnato il « Nastro » a *Antonio Ligabue, pittore* di Raffaele Andreassi.

Le centomila « patacche d'oro » assegnate in ogni cittadina in vena di sviluppo turistico possono darsi ben da fare, ma i « Nastri d'argento » restano e si confermano ogni anno di più i soli premi seri, autorevoli, degni di essere seguiti e discussi che vengano assegnati in Italia. I risultati di quest'anno possono — è umano — trovare discordi nella gerarchia della terna finale: c'è chi consente con il massimo premio a Pietrangeli e chi avrebbe preferito vederlo assegnato a Bellocchio. Del resto, lo scarto fra i voti dell'uno e dell'altro è minimo: tre. (Per questo abbiamo stavolta pubblicato anche gli altri nomi della terna con i rispettivi voti. Da noi, chi non vince il « Nastro » si sente uno sconfitto; negli Stati Uniti, invece, anche essere « nominated », cioè candidato, vale a dire nella terna finale, è un titolo riportato sin nelle biografie).

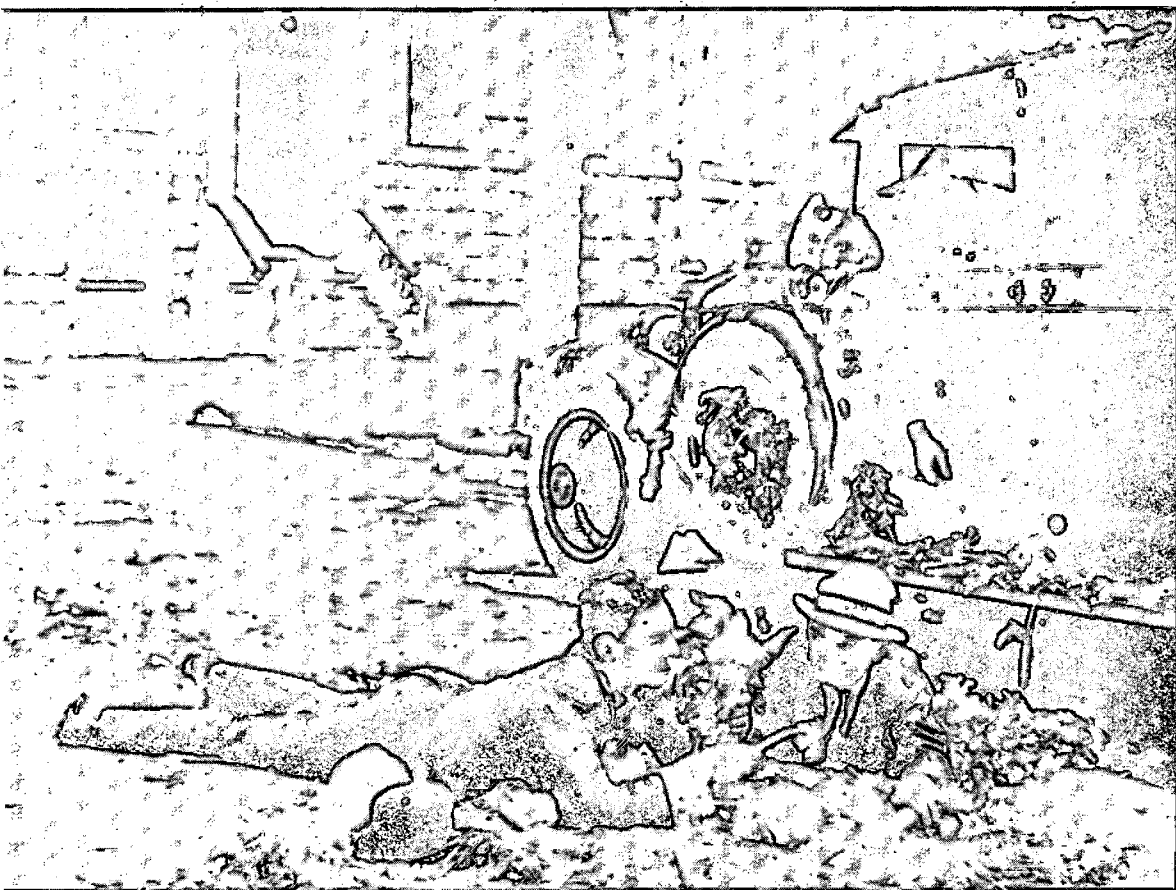
L'indicazione dei « Nastri », al di là dei singoli voti, ci sembra di massima esatta nel bocciare un certo cinema nostrano di imitazione oppure la ormai frusta commedia « all'italiana »; nel rilevare lo scarso coraggio dei grandi produttori verso strade almeno un po' insolite e rischiose (apprezziamo perciò il « Nastro » a Vicario, attore-regista-produttore che con Sette uomini d'oro *ha mostrato come si possa realizzare con fortuna un film medio ideato e condotto con garbo e intelligenza, senza volgarità e scempiaggini); nell'incoraggiare quei registi (vedi Pietrangeli) che, giunti ad un punto di tranquilla carriera, si impuntano a voler fare il « loro » film e non cedono alle lusinghe del conformismo; nel favorire quei giovani (vedi Bellocchio) che si affacciano alla ribalta con un atteggiamento preciso, critico, spregiudicato e una notevole inclinazione al cinema. Non sfugge, infine, come le due opere dei nostri massimi registi, Fellini e Visconti, siano state ignorate in modo clamoroso, segnalandole solo per certi aspetti formali. Quanto agli attori, la premiazione conferma lo stato di crisi del nostro cinema, capace di sfornare divi ma ancora incapace di garantirsi dei veri interpreti, che resistano oltre l'età e la moda: con la Ralli si è giustamente attribuito un riconoscimento ad un'attrice assai personale che ha tentato un personaggio complesso abbastanza diverso anche dai suoi abituali; con Manfredi (bravissimo) si è riconosciuto che i bravi attori sono i consueti tre o quattro comici, i quali possono serenamente alternarsi a ritirare il « Nastro » anno per anno non avendo concorrenti.*

L'edizione del '66 del premio è stata dunque molto indicativa del bene e del male del cinema italiano, e può seriamente offrire ad esso motivi di riflessione e indicazioni per l'avvenire. Per parte nostra, non possiamo non mettere in rilievo con soddisfazione la parte che il Centro Sperimentale di Cinematografia ha avuto ed ha, talora incompreso, in questa battaglia per un cinema nazionale migliore. Il verdetto spassionato dei giornalisti ha infatti messo in luce come il migliore cinema italiano di oggi provenga dal Centro: da Antonio Pietrangeli, già segretario di redazione di « Bianco e Nero » a Marco Bellocchio, da poco qui diplomato regista, allo scomparso Gianni Di Venanzo (che, caso più unico che raro è il dominatore della terna per la fotografia a colori, coprendo tutt'e tre i posti) ai tanti altri di ogni categoria.

Per *Io la conoscevo bene* cfr. la recensione di Leonardo Autera nel n. 1-2 di quest'anno, p. 154; per *I pugni in tasca* cfr., fra l'altro, il colloquio col regista Bellocchio fra due numeri; per *Sette uomini d'oro* cfr. servizio da Venezia di Mario Verdone nel n. 10-11 del 1965, p. 24; per il cortometraggio di Andreassi *Antonio Ligabue pittore* cfr. servizi di Claudio Bertieri sulla mostra veneziana del documentario e di Gianni Rondolino sul festival di Bergamo del film sull'arte, ambedue nel n. 10-11 del 1965, rispettivamente a pp. 57 e 130.

Buster Keaton un protagonista dell'arte del film

Forse l'ultimo film interpretato da Buster Keaton, già minato dal male che l'avrebbe ucciso e serenamente in attesa della fine, è *Due marines e un generale*, interpretato in Italia lo scorso anno col malinconico onere di far da antagonista a Franchi e Ingrassia. Il film è mediocre, non si scappa, ma il suo regista, Luigi Scattini, che quando realizzava documentari denotava un certo impegno, si vede che si è sforzato di lasciare a Keaton alcune occasioni, alcuni « sketches » tutti per sè. In ogni caso, il film ci resta, al di là della sua effettiva consistenza, nella memoria per il finale, che risulta patetico in questi giorni in cui sappiamo che il grande comico se n'è andato. Keaton, generale austriaco antinazista, è prigioniero dei marines e deve essere portato in campo di concentramento, ma fra lui e i due guardiani (un po' come nel *Federale* di Salce) s'è stabilita una certa amicizia ed essi decidono di lasciarlo scappare. In aperta campagna, Keaton si sveste della divisa e indossa gli abiti d'uno spaventapasseri: è il suo costume dei lontani tempi del muto, giaccone, colletto alto e largo e cappello tondo schiacciato. Un primo piano ne ingrandisce il volto ormai rugoso, l'espres-

Buster Keaton nell'epoca d'oro. Da *The Cameraman* (Io ... e la scimmia, 1928) di Edward Sedgwick, prodotto dallo stesso Keaton. Il grande comico è morto a Hollywood ai primi di febbraio, a 72 anni.

sione definitivamente tragica; e Keaton, guardando la macchina da presa dice (non ha pronunciato parola in tutto il film): « Grazie », poi si allontana, solo, verso l'orizzonte. Capita, a volte, come qui, che in una pellicola dozzinale vi siano un paio di minuti memorabili: e questo addio al cinema e alla vita, con un « grazie » che è rivolto a tutti noi prima che agli occasionali compari, è davvero indimenticabile.

Ci si accorge, in questi casi, che Keaton apparteneva a quei grandi attori che sanno anche stabilire una corrente di simpatia con lo spettatore: non la simpatia sciocca che si nutre verso il « divo » ma la solidarietà umana verso chi si sente sullo schermo che sta dalla nostra parte, che vive e soffre come noi.

La recentissima personale che la Mostra di Venezia gli ha dedicato ha consentito a chi scrive di analizzare sui testi l'opera di Keaton nel periodo muto, vale a dire il suo periodo migliore. Sarebbe inutile perciò riscrivere ora più in fretta le stesse cose (1). Preme solo ribadire che « Saltarello », come lo si soprannominava negli anni '20, è stato un protagonista dell'arte del film. Emerge dalla schiera degli innumerevoli eroi delle « two reels », spesso meri artigiani che ripetevano con poche varianti una stessa « ricetta », quella di Sennett, per aver travalicato i limiti ferrei della comicità di situazione ed essersi servito del linguaggio comico per esprimere una verità umana. Tra i molti pagliacci fini a se stessi, che si esauriscono nel lazzo, tra i molti parodisti, che imitando a rovescio tipi e mode di un momento tramontano con quel momento, Keaton ha portato la vena del grande satirico, capace di deformare tutto ciò che vede in spunto umoristico irresistibile pur restando fedele alla realtà del mondo in cui vive e si esprime, ma rielaborandola in una prospettiva critica (basti pensare a certi temi: la Guerra di Secessione, il macchinismo dell'era industriale ecc.). Infine, ciò che fa emergere Keaton, al di fuori di un « genere », è la congenialità che ebbe per il linguaggio cinematografico: non, come i Marx Brothers, un attore di teatro che fa riprendere ed eternare in pellicola le sue « gags » teatrali (pur se si servì anche di quelle), ma un attore-regista che seppe benissimo utilizzare il primo piano, fondamentale nei suoi film, l'angolazione, il montaggio in modo da creare una comicità autenticamente cinematografica e, nei suoi film migliori, dell'arte, senza aggettivi limitativi.

Con l'avvento del sonoro, come è noto, non ebbe più la possibilità di dirigersi da sè e dovette affidarsi a registi per lo più mediocri e minimi; i risultati furono perciò diseguali e a volte sconfortanti.

Si veda la differenza fra *Doughboys* (Il guerriero, 1930) di Sedgwick, che è prodotto da lui e serba, pur sulla base d'un motivo trito, la freschezza dei tempi del muto, e la sgangheratezza di una comica come *One Run Elmer* (1935) di Lamont (il Lamont di Abbott e Costello!), dove due situazioni lontanissime fra loro sono cucite da un inesistente pretesto narrativo e il ritmo si allenta fino a divenire inesistente. In questi casi, l'estro di Keaton si rivela nelle singole « gags », ma l'insieme, non imputabile a lui, è fiacco. Tuttavia, è sbrigativo, sulla scorta di informazioni di seconda mano, liquidare in blocco il periodo sonoro dell'attore. *Mooching Through Georgia* (1939, che è stato presentato ora da chi scrive alla TV, come *Su e giù per la Georgia*) diretto da Jules White e sceneggiato da Clyde Bruckman (il collaboratore di Keaton e di Lloyd durante il muto) è una comica di prima grandezza, dove i temi di *The General* sono ripresi con inventiva e agilità di racconto e Keaton sa, pur concedendosi al dialogo, serbare il suo stile essenzialmente mimico. Sarebbe perciò interessante poter vedere le altre comiche che la stessa « équipe » realizzò in un paio d'anni fra il '39 e il '41, e forse si avrebbero altre piacevoli sorprese.

Dopo di allora, non ebbe più l'opportunità di interpretare comiche, o anche film, da protagonista. Un altro capitolo si potrebbe aprire, e varrà la pena di analizzarlo in seguito, su Keaton caratterista. Dopo alcuni anni di oscurità, infatti, le parti di carattere avevano rimesso l'attore in circolazione e in misura sempre più vistosa: anche se i film erano mediocri, la sua presenza non era mai « gettata lì » ma motivata dalla stessa applicazione e sorretta dallo stesso talento delle occasioni più importanti del passato: si veda il domatore di leoni di *The Adventures of Huckleberry Finn* (1960).

Si diceva più sopra che Keaton suscitava in noi un moto di istintiva solidarietà umana.

(1) Cfr. Ernesto G. Laura: *Buster Keaton nel periodo muto* in « Bianco e Nero », Roma, n. 9-10, settembre-ottobre 1963.

L'ultimo Keaton. Dalla comica pubblicitaria a colori *The Triumph of Lester Snapwell* (1962) di James Calhoun, con Nina Varela.

Non ultimo merito ci sembra infatti il suo d'averci proposto con la sua esistenza un bell'esempio di virile accettazione del proprio destino. Il prodigo e fitzgeraldiano « divo » degli anni '20, sperperatore di una fortuna, gran bevitore (come ce lo ricorda Autant-Lara, che lo diresse) e dongiovanni, toccò verso il '37 il fondo della vita: rovinato finanziariamente, uscito da un divorzio amaro, dimenticato come attore, infine ricoverato in una clinica per malati di mente. Ma da lì esce un nuovo uomo: il Keaton che riprende a interpretare comiche attorno al '40 quando il genere sta finendo e che non si piega ad imitare i nuovi astri; il Keaton che non disdegna di fare silenziosamente da « gagman » ad attori meno dotati di lui, come Skelton, che accetta qualsiasi parte anche minima, purché possa ricaricarla dal di dentro con la propria personalità. Grazie a questa « disponibilità », che si fa però intransigenza quando gli si chiede di non essere più se stesso, Keaton risale la corrente e al momento della morte, anche se non è più un « divo » popolarissimo, è tuttavia di nuovo un attore autorevole. La sua è dunque una lezione di tenacia, di seria impassibilità di fronte ai più grandi rovesci, di consapevolezza di sè: il personaggio di ieri si è mutato, con la stagione dell'inverno, nell'uomo, un uomo vero.

ERNESTO G. LAURA

I film di Keaton

1917

Comiche in due bobine dirette da « Fatty » Roscoe Arbuckle e interpretate dallo stesso « Fatty », da Al St. John

e da K.: *The Butcher Boy*; *A Reckless Romeo*; *The Rough House*; *His Wedding Night*; *Oh, Doctor!*; *Fatty at Coney Island*; *A Country Hero*.

1918

Idem: *Out West*; *The Bell Boy*; *Good Night, Nurse*; *Moonshine*; *The Cook*.

1919

Idem: *Back Stage*; *The Hayseed* (senza Al St. John).

1920

Idem: *The Garage* (senza Al St. John).

The Saphead di Herbert Blache, superv. di Winchell Smith, con K. [per la prima volta protagonista], Beulah Booker, William H. Crane (lungometraggio — da « The Henrietta » e « The New Henrietta » di Winchell Smith e Victor Mapes).

Comiche in due bobine scritte e dirette da K. e Eddie Cline: *One Week*; *Convict*; *The Scarecrow* (tutt'e tre interpretate da K. e da Sybil Seely).

1921

Idem: *Neighbors*; *The Haunted House* (Saltarello e i fantasmi); *Hard Luck*; *The High Sign*; *The Goat* [coll. alla regia è qui Mal St. Clair anziché Cline]; *The Playhouse*; *The Boat* (tutte interpretate da K. e da Virginia Fox, salvo l'ultima dove la Fox è sostituita da Sybil Seely).

1922

Idem: *The Paleface*; *Cops* (presentata alla TV come: Poliziotti); *My Wife's Relations*; *The Blacksmith*; *The Frozen North*; *The Electric House*; *Day Dreams* (tutte interpretate da K., assieme a Virginia Fox, salvo la terza, che è con Kate Price, e la quinta).

1923

Idem: *The Balloonatic* con K. e Phyllis Haver; *The Love Nest* con K.

The Three Ages (Senti amor mio *o* L'amore attraverso i secoli) di K. e Eddie Cline, con K., Margaret Leahy, Wallace Beery, Oliver Hardy (lungometraggio).

Our Hospitality (Accidenti ... che ospitalità) di K. e J. Blystone, con K. e Natalie Talmadge (lungometraggio).

1924

Sherlock, Jr. (La palla n. 13 *o* Calma, signori miei!) di K., con K. e Kathryn McGuire (mediometraggio).

The Navigator (Il Navigatore) di K. e Donald Crisp, con K. e Kathryn McGuire (lungometraggio).

1925

Seven Chances (Le sette probabilità) di K., con K., T. Roy Barnes, Snitz Edwards, Ruth Dwyen (dalla commedia di Roy Cooper Megrue - lungometraggio).

Go West (Io ... e la vacca) di K., con K., Kathleen Myers, Howard Truesdall (lungometraggio).

1926

Battling Butler (Se perdo la pazienza!...) di K., con K., Sally O'Neil, Francis McDonald (dalla commedia musicale - lungometraggio).

1927

The General (Come vinsi la guerra) di K. e Clyde Bruckman, con K., Glenn Cavender, Marian Mack, Jim Farley (lungometraggio).

College (Tuo per sempre) di James W. Horne, con K., Ann Cornwall, Florence Turner (lungometraggio).

1928

Steamboat Bill, Jr. (Io ... e il ciclone) di Charles F. Reisner, con K., Marion Byron, Ernest Torrence (lungometraggio).

The Cameraman (Io .. e la scimmia) di Edward Sedgwick, prod. K., con K., Marcelline Day, Harold Goodwin (lungometraggio).

1929

Spite Marriage (Io .. e l'amore) di Edward Sedgwick, con K., Dorothy Sebastian, Edward Earle, Leila Hyams (lungometraggio, presentato sia in versione muta che in versione — più lunga — sincronizzata).

The Hollywood Revue di Charles F. Reisner (film a « sketches » con K. protagonista del dodicesimo, la pantomima *Dance of the Sea*). [anche nella versione tedesca: *Wir schalten um auf Hollywood*].

1930

Free and Easy (Chi non cerca ... trova) di Edward Sedgwick, con K., Anita Page, Trixie Friganza, Robert Montgomery, Lionel Barrymore (lungometraggio).

Doughboys (Il guerriero) di Edward Sedgwick, prod. K., con K., Sally Eilers, Cliff

Edwards, Edward Brophy (lungometraggio [anche versione spagnola: *De Frante, Marchen!* con K., Conchita Montenegro, Juan De Landa, Romualdo Tirado].

1931

Parlor, Bedroom and Bath (Io ... e le donne) di Edward Sedgwick, prod. K., con K., Charlotte Greenwood, Reginald Denny, Cliff Edwards (dalla commedia di Charles V. Belle e Mack Swan - lungometraggio). [anche versioni tedesca e francese: *Casanova wider Willen* di Edward Brophy, con K. Marion Lessing, Paul Morgan, Françoise Rosay; *Buster se marie* di Claude Autant-Lara, con K., Françoise Rosay, André Luguet].

Sidewalks of New York (Il milionario) di Jules Withe e Zion Myers, prod. K., con K., Anita Page, Cliff Edwards (lungometraggio).

1932

The Passionate Plumber (Chi la dura la vince) di Edward Sedgwick, prod. K., con K., Jimmy Durante, Irene Purcell, Gilbert Roland (dalla commedia « Her Cardboard Lover » di Jacques Deval - lungometraggio). [anche versione francese: *Le plombier amoureux* di Claude Autant-Lara, con K., Jeannette Ferney, Barbara Léonard].

Speak Easily (Il professore) di Edward Sedgwick, prod. K., con K., Jimmy Durante, Ruth Selwyn, Thelma Todd (da « Footlights » di Clarence Buddington Kelland - lungometraggio).

1933

What! No Beer? (Viva la birra) di Edward Sedgwick, con K., Jimmy Durante, Phyllis Barry (lungometraggio).

1934

Comiche in due bobine dirette da Charles Lamont: *The Gold Ghost* con K. e Dorothy Dix.

1935

Idem: *Palooka in Paducah* o *Palooka from Paducah* con K.; *One Run Elmer* con K., Lona Andre, Harold Goodwin; *Tars and Stripes* con K. e Dorothy Dent; *The E-Flat Man* con K. e Dorothy Dent; *Hayseed Romance* con K.

Comica in due bobine diretta da Mack Sennett: *The Timid Young Man* con K.

Le roi des Champs-Elysées (Il re dei Campi Elisi) di Max Nosseck, con K., Paulette Dubost, Pierade (lungometraggio - in Francia).

The Invader o *The Intruder* [conosciuto negli U.S.A. come: *An Old Spanish Custom*] (Carambola d'amore) di Adrian Brunel, con K., Lupita Tovar, Esme Percy (in Gran Bretagna - lungometraggio).

1936

Comiche in due bobine: *Three on a Limb* di Charles Lamont, con K.; *Grand Slam Opera* di Charles Lamont, scenegg. di Lamont e K., con K.; *Blue Blazes* di Raymond Kane, con K.; *Mixed Magic* di Raymond Kane, con K.; *The Chemist* di Al Christie, con K.

La Fiesta de Santa Barbara di Lewis Lewyn, con K., Andy Devine, Ted Healy, Irvin S. Cobb, Gary Cooper (cortom. musicale in Technicolor).

1937

Comiche in due bobine dirette da Charles Lamont: *Ditta* con K.; *Jail Bait* con K.; *Love Nest on Wheels* con K.

1938

Comiche in una bobina dirette e interpretate da K.: *Life in Sometown, U.S.A.*; *Hollywood Handicap*; *Streamlined Swing.*

1939

Comiche in due bobine: *Mooching Through Georgia* (presentato alla tv italiana come: Su e giù per la Georgia) di Jules White, con K. e Monty Collins, Bud Jamison; *Pest from the West* di Del Lord, con K.;

soggetto in coll. con Joseph Hoffman dei due film lungometraggio *The Jones Family in Hollywood* e *The Jones Family in Quick Millions* di Malcolm St. Clair, con Jed Prouty e Spring Byington;

breve apparizione in *Hollywood Cavalcade* di Irving Cummings, lungom.

1940

Comiche in due bobine dirette da Jules White: *Nothing But Pleasure* con K.; *Pardon My Berth Marks* con K.; *The Spook Speaks* con K. e Elsie Ames; *The Taming of the Snood* con K.; *His Ex Marks the Spot* con K., Elsie Ames, Matt McHugh, Dorothy Appleby;

The Villain Still Pursued Her di Edward F. Cline, con Hugh Herbert, Anita Loui-

se, Alan Mowbray, K. (lungometraggio);

Li'il Abner di Albert S. Rogell, con Granville Owen, Martha O'Driscoll, Mona Ray, Johnnie Morris, K., Chester Conklin, Al St. John (lungometraggio).

1941

Comiche in due bobine: *General Nuisance* di Jules White, con K.;

She's Oil Mine di Jules White, con K., Elsie Ames, Monty Collins;

So You Won't Squawk di Del Lord, con K.

1943

Breve apparizione in *Forever and a Day* (Per sempre e un giorno ancora) di René Clair ed altri registi, con i maggiori « divi » americani (lungometraggio).

1944

San Diego, I Love You di Reginald Le Borg, con Jon Hall, Louise Allbritton, E. Everett Horton, Eric Blore, K. (lungom.);

Collaborazione alla scenegg. (non firmata) di *Bathing Beauty* (Bellezze al bagno) di George Sidney, con Red Skelton e Esther Williams (lungom.).

1945

That's the Spirit di Charles Lamont, con Jack Oakie, Peggy Ryan, June Vincent, Andy Devine, K. (lungom.);

That Night with You di William A. Seiter, con Franchot Tone, Susanna Foster, David Bruce, Louise Allbritton, K. (lungom.).

1946

God's Country di Robert E. Tansey, con Robert Lowery, Helen Gilbert, William Farnum, K. (lungom.);

El moderno Barba Azul (Buster Keaton nella luna) di Jaime Salvador, con K., Angel Garasa, Virginia Serret (lungom. - realizzato nel Messico).

1948

Collaborazione alla scenegg. (non firmata) di *A Southern Yankee* (Un sudista del Nord) di Edward Sedgwick, con Red Skelton, Arlene Dahl, Brian Donlevy (lungom., che riprende alcune situazioni di *The General* e di *Mooching Through Georgia*).

1949

The Lovable Cheat di Richard Oswald, con Charles Ruggles, Peggy Ann Garner, Richard Ney e K. (lungom. - da Balzac);

In the Good Old Summertime di Robert Z. Leonard, con Jdy Garland, Van Johnson, S. Z. Sakall, K. (lungom.);

You're My Everything di Walter Lang, con Dan Dailey, Anne Baxter, Anne Revere, K.;

Collaborazione alla scenegg. (non firmata) di *Neptune's Daughter* (La figlia di Nettuno) di Edward Buzzell, con Red Skelton e Esther Williams.

1950

Un duel à mort di Pierre Blondy, con K. e Antonin Berval (mediom. - realizzato in Francia);

Sunset Boulevard (Viale del tramonto) di Billy Wilder, con Gloria Swanson, William Holden, Eric von Stroheim, Nancy Olson, K. (breve apparizione - lungom.).

1952

Limelight (Luci della ribalta) di Charles S. Chaplin, con Charles S. Chaplin, Claire Bloom, Sidney Chaplin, K. (lungom.);

L'incantevole nemica di Claudio Gora, con Silvana Pampanini, Robert Lamoureux, Carlo Campanini, K. (lungom. - protagonista di uno « sketch » a se stante - realizzato in Italia).

1956

Around the World in 80 Days (Il giro del mondo in 80 giorni) di Michael Anderson, con David Niven, Cantinflas e molti divi fra cui K. (lungom. in Todd-A0 e colore).

1957

Supervisione di *The Buster Keaton Story* (La storia di Buster Keaton) di Sidney Sheldon, con Donald O'Connor (lungom.).

1960

The Adventures of Huckleberry Finn (Le avventure di Huckleberry Finn) di Michael Curtiz, con Eddie Hodges, Archie Moore, Tony Randall, K. (lungom.).

1962

The Triumph of Lester Snapwell di James Calhoun, con K., Sigrid Nelsson, Nina Varela (comica a colori in due bobine).

1963

It's a Mad, Mad, Mad, Mad, World (Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo) di Stanley Kramer, con Spencer Tracy e molti divi famosi, fra cui K. (in Cinerama, Ultrapanavision e colore).

1964

The Pajama Party con Tommy Kirk, Elsa Lanchester, K. (lungom.).

1965

« *Film* » di Alan Schneider, con K. (cortom.);

Due marines e un generale di Luigi Scattini, con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, K., Fred Clark (in Cinemascope e colore - realizzato in Italia).

1966

Who Happened on the Way of the Forum di Richard Lester, con Phil Silvers e K. (postumo - lungom. realizzato in Gran Bretagna).

Joseph Losey regista della crudeltà

di *GAETANO STRAZZULLA*

Vittima della persecuzione maccartista e della battaglia condotta aspramente dalla Commissione del Congresso per le attività antiamericane, dati i suoi rapporti con gli ambienti intellettuali di sinistra, e costretto all’esilio in Europa, Joseph Losey, cineasta di grande abilità e di buon talento, è impopolare presso il pubblico italiano. Quasi tutti i suoi film sono riusciti a giungere sui nostri schermi, dove però hanno riscosso generalmente un’accoglienza gelida. Anche la nostra critica più attenta, nella sua quasi totalità, lo aveva finora largamente sottovalutato o addirittura ignorato. Forse qualcosa sta cambiando, come indica l’attribuzione del « Nastro d’argento » per il miglior film straniero a Losey da parte della critica italiana. Comunque, al di fuori delle occasionali recensioni, manca ancora un serio tentativo di una valutazione approfondita e meditata della sua opera. Tino Ranieri (1), tracciando dodici anni fa un rapido bilancio dell’attività cinematografica svolta fino a quel momento dal regista, il quale già da qualche tempo aveva abbandonato gli Stati Uniti, affermava che Losey non era più una figura all’opposizione, ma era rientrato « nei ranghi sterili in cui militava prima del suo ingresso nel cinema, durante la guerra, con compiti tribunizi e demagogici nel teatro “ politico ” rooseveltiano », e che la sua involuzione aveva avuto inizio. Il nostro critico si sbagliava di grosso. Forse si era lasciato trarre in inganno dallo « sbandamento » che aveva colpito il regista americano al suo arrivo in Europa (dove inizialmente trovò solo incomprensione e scarsa fiducia), dopo essere stato messo sotto accusa per il suo la-

(1) Tino Ranieri: *Losey ex-sergente ribelle,* in « Rassegna del film », Torino, n. 10, gennaio 1953.

voro nel periodo « newdealista » (fu tra gli animatori del « Living Newspaper »), per la messa in scena di spettacoli di prosa di alto livello come il « Galileo » di Brecht (con protagonista Charles Laughton), per le implicazioni politiche e sociali presenti nei suoi primi due film *The Boy with Green Hair* (Il ragazzo dai capelli verdi, 1948), curiosa favola che racchiude un appello al pacifismo, e *The Lawless* (Linciaggio, 1950), vigoroso ritratto realistico di certa provincia americana che si risolve in un atto di accusa contro l'intolleranza razziale.

Il caso di Losey è abbastanza singolare e degno di discussione. La sua biografia è costellata di difficoltà enormi e spesso insuperabili, di progetti non realizzati, di scontri furiosi con produttori e censori, di film mutilati e straziati in sede di montaggio dagli ottusi funzionari degli *studios*. Si deve unicamente al rilievo inferiore della sua personalità se i casi del suo lavoro non sono assurti alla notorietà di quelli di uno Stroheim e di un Welles. Come loro, Losey è stato costretto a lavorare in un clima saturo di conformismo e di viltà, a periodi di inattività, ad anni di silenzio che preludono all'abbandono degli Stati Uniti e all'esilio europeo. Ignorato, sottovalutato e moralmente linciato negli Stati Uniti, quasi sconosciuto in Italia, Losey è oggi molto seguito dal pubblico e dalla critica in Inghilterra e in Francia. Ai critici francesi, e particolarmente all'« équipe » dei « Cahiers du cinéma », risale il merito della scoperta di questo regista e dei suoi film che, si badi, spesso non sono esenti da difetti e scadimenti, da scorie di bassa letteratura. Tuttavia Losey, che il più delle volte ha lavorato in condizioni non del tutto ideali per un artista, resta un autore interessante, culturalmente impegnato e capace all'occasione di fornire convincenti prove di valore. Dal punto di vista della struttura narrativa, il suo stile, pur con qualche virtuosismo barocco, è quanto di più moderno si possa immaginare. Dopo i primi due film già ricordati, Losey abbandonò la strada di un cinema di denuncia per realizzare una storia poliziesca, *The Prowler* (Sciacalli nell'ombra, 1951), condotta con una certa originale vigoria, ma con eccessive concessioni al gusto del romanzesco, e poi l'ambizioso e formalistico *M* (M, 1952), rifacimento del celebre film di Fritz Lang del 1931, ambientando con stile pieno di ricordi espressionistici la storia del mostro di Düsseldorf in una piccola città della provincia americana.

Ma è in Europa che Losey — dopo un lungo periodo sfortunato, durante il quale lavorò a film più o meno accettabili, ma quasi sempre caratterizzati da un estroso e talvolta barocco stile, i quali spesso subirono alterazioni e tagli senza che egli potesse intervenire — trovò

finalmente il terreno adatto, per esprimere le sue idee. Uno dopo l'altro nascono così *Blind Date* (L'inchiesta dell'ispettore Morgan, 1959), *The Criminal* (Giungla di cemento, 1960), *The Damned* (1961), *Eva* (id., 1962), *The Servant* (Il servo, 1963) e *King and Country* (Per il re e per la patria, 1961). A parte *Eva*, pretenzioso « fumetto » di lusso rifulgente di preziosismi formali, che ha suscitato non poche perplessità, Losey con questi film, che presentano diversi motivi di interesse, affioranti magari in modo equivoco e confuso, ha confermato il suo talento e la serietà dei suoi interessi etico-sociali. Se in *The Damned* (importante opera impegnata nella polemica antiatomica ancora inedita in Italia) sollecita con inconsueto vigore l'umanità ad assumere una posizione contro la continuazione della frenetica gara nucleare tra le potenze mondiali, è stato ne *Il servo* e, in minor misura, in *Giungla di cemento* e in *Per il re e per la patria* che ha espresso un delirante gusto per la violenza fisica e la degradazione morale, una furia distruttrice che si potrebbe raffrontare, si intende con le dovute cautele e le necessarie proporzioni, a quella di uno Stroheim e di un Buñuel. Dalle ultime opere cinematografiche di Losey nasce quella sensazione di disagio che si prova di fronte a una realtà che ci spaventa, mista al senso di nausea che sgorga doloroso al cospetto di una condizione morale e sociale logora, della visione spietata di una società assurda, corrotta nei sentimenti, alterata nelle strutture, in cui i rapporti umani sono diventati anacronistici. Quando ne ha avuto la possibilità, Losey ha sezionato, senza falsi pudori e inibizioni, l'umanità per combatterne le malattie costituzionali: eccesso di sensualità, sfrenata sete di denaro e di potere, egoistici formalismi di casta. E non a caso qualcuno già ha associato il suo nome a quello del Marchese de Sade.

Richiamandoci alle teorie sul teatro di Antonin Artaud, possiamo definire quello di Losey un « cinema della crudeltà », intendendo per crudeltà la effettiva condizione difficile in cui gli uomini d'oggi vivono, in cui l'essere umano è precipitato. Quelli di Losey sono film « crudeli », quindi, ché bandiscono qualsiasi concessione al facile ottimismo, all'irresponsabile sentimentalismo borghese, ché rifiutano l'*happy end* di marca hollywoodiana e del cinema mercantile in genere; film cioè da contrapporre alle illusioni procurate dal cinema di mera evasione.

Joseph Losey nasce a La Crosse (Wisconsin) il 14 gennaio 1909. Ricevuta un'educazione puritana e borghese, si iscrive al Dartmouth College, per frequentare i corsi di medicina, e inizia contemporanea-

mente le prime esperienze teatrali aggregandosi a un gruppo di avanguardia. Durante gli anni fervidi del New Deal è tra i giovani di punta del nuovo teatro americano e, tra l'altro, è uno dei principali animatori dell'esperimento più interessante e originale del tempo, il « Living Newspaper » (« Giornale vivente »), ideato da Hallie Flanagan e sovvenzionato dal governo federale. Si trattava di un teatro popolare di ispirazione e impostazione documentaristica che con coraggio e spregiudicatezza affrontava argomenti della cronaca e di interesse collettivo. Utilizzando e fondendo unitariamente tra loro i procedimenti tecnici del circo, del music-hall, del balletto, del cabaret, del cinema, furono portati sul palcoscenico i temi più stimolanti dell'epoca. Il Lucignani (2) osserva che « l'apporto originale era costituito dal fatto che si trattava d'un teatro ispirato all'attualità: il primo numero, dedicato all'aggressione fascista all'Etiopia, fu vietato per motivi di carattere politico, altri, come " Turpentine ", che attaccava gli industriali, provocarono risentimenti: ma " Un terzo della Nazione ", di Arthur Aurent, da considerare il numero migliore del " Living Newspaper ", contro le speculazioni sui terreni, era impressionante e suggestivo, e, dal punto di vista spettacolare, perfetto ». Purtroppo la paura del comunismo abbatté il « Living Newspaper », prima che esso riuscisse a creare un proprio stile. Ma i modi e il carattere estremamente cinematografico di questa forma di spettacolo esercitarono incontestabilmente un'influenza notevole sul teatro americano. E per Losey questa esperienza fu particolarmente rilevante e, per certi versi, agirà anche in seguito sul suo lavoro di regista.

Dal 1932 al 1937 Losey si dedica esclusivamente al teatro. Nel gennaio del 1935 si reca in Europa. Dopo aver visitato la Svezia e la Finlandia, soggiorna per alcuni mesi nell'URSS per studiare a fondo il teatro russo e per seguire attentamente l'intensa attività di Nikolàj Ochlòpkov e di Vsèvolod Mejerchòl'd. A Mosca, che allora poteva essere considerata la capitale mondiale del teatro, conosce Brecht, le cui teorie in seguito eserciteranno su di lui una grande influenza. « Per quasi venticinque anni — scriveva qualche anno fa Losey — Bertolt Brecht ha ispirato la mia vita e le mie opere, ma è stato solo recentemente che ho ripreso a riflettere su di lui, sulla sua opera, sul lavoro svolto in comune, e sull'influenza che egli ha eserci-

---

(2) LUCIANO LUCIGNANI: *Il teatro popolare in Europa e in America nell'età moderna,* in « Quaderni del Teatro Popolare Italiano », n. 1, Einaudi, Torino, 1960.

tato su di me » (3). Lo stesso Losey riconosce che taluni aspetti dell'uomo Brecht e del suo teatro hanno contato molto sulla sua attività: « Fra gli altri lo smantellamento della realtà e la sua ricostruzione attraverso particolari simboli; l'importanza dei gesti delle persone, della materia e della forma degli oggetti; l'accorto dosaggio dei movimenti, ecc. » (4).

Inizia a interessarsi al cinema nel 1937 quando per conto della Rockfeller Foundation supervisiona il montaggio di numerosi documentari e film educativi. Successivamente produce e dirige *Petroleum and His Cousins* (1939), breve film di marionette, e i cortometraggi *A Child Went Fourth* e *Youth Gets a Break* (1940-41). Nel 1942 compie esperienze radiofoniche, curando la messa in onda per la C.B.S. e la N.B.C. di una serie di trasmissioni. Un anno dopo L.B. Mayer gli offre un contratto di due anni con la M.G.M. Ma quando sta per recarsi a Hollywood, viene richiamato alle armi. Durante la guerra realizza alcuni documentari destinati all'istruzione delle truppe. È nel 1945, alla fine delle ostilità, che gira per conto della M.G.M. il cortometraggio *A Gun in His Hand* della serie « Crime Doesn't Pay ». Quando nel 1948 la R.K.O. gli affida la realizzazione del suo primo film a soggetto, Losey ha quasi quaranta anni. Da questo momento egli sacrificherà al cinema il suo grande amore per il teatro. E finirà poi per sostenere che « il cinema, nella maggior parte dei casi, permette una più completa espressione della propria personalità, perché si presta ad essere manipolato più facilmente da un singolo uomo » (5).

La sua lunga esperienza teatrale, la sua attività in tutte le forme dello spettacolo, i suoi primi passi nel mondo del cinema, i suoi viaggi e i suoi incontri ne hanno fatto un uomo libero e responsabile, particolarmente interessato ai problemi sociali e razziali. E fin dagli inizi egli dovette lottare per imporre ogni inquadratura e, sovente, fu costretto ad accettare compromessi. Consapevole di doversi muovere

---

(3) JOSEPH LOSEY: *L'oeil du maître,* in « Cahiers du cinéma », n. 114, Paris, dicembre 1960. Sui rapporti tra Losey e Brecht cfr. anche MICHEL FABRE e PIERRE RISSIENT: *Entretien avec Joseph Losey,* in « Cahiers du cinéma », n. 111, Paris, settembre 1960; sull'attività teatrale svolta dal regista cfr. FRANCO MONTELEONE: *Una chiave per capire lo stile di Losey: il teatro,* in « Bianco e Nero », anno XXVI, n. 3, Roma, marzo 1965.

(4) COSTANZO COSTANTINI: *Joseph Losey: da Brecht alla Moreau,* in « Sipario », Milano, n. 192, aprile 1962.

(5) COSTANZO COSTANTINI: cit., pag. 10.

nell'àmbito di una tradizione cinematografica incline all'evasione e al mascheramento dei grandi temi della contemporaneità, come è appunto la tradizione hollywoodiana, egli urterà di continuo contro logoranti difficoltà, incomprensioni e imposizioni di vario genere, pervenendo, attraverso le delusioni e le crisi di sfiducia, a una nobile dignità e a una limpida consapevolezza artistica.

Grosso modo nell'opera cinematografica di Joseph Losey si possono distinguere tre periodi. Il primo è quello americano che va dal film dell'esordio, *Il ragazzo dai capelli verdi*, a *The Big Night* (1951); il secondo, che potremmo definire di acclimatamento europeo, va da *Imbarco a mezzanotte* (1951) a *The Gypsy and the Gentleman* (La zingara rossa, 1957); mentre il terzo inizia con *L'inchiesta dell'ispettore Morgan*. Incontestabilmente è quest'ultimo periodo il più importante, ché conferma, se non proprio chiarisce, quali sono i suoi maggiori interessi di cineasta; qual è la tematica, ancora non priva di equivoci, dentro la quale si sviluppa tutto il suo discorso.

Si è detto che Losey esordì con una curiosa « favola pacifista » che oggi egli stesso trova « troppo sentimentale ». Il film, afferma, « non mi piace molto, anche se lo riconosco interessante e se rispecchia i miei scopi di quel tempo » (6). La trama è alquanto insolita, sospesa a mezza strada tra fiaba e realtà. Un ragazzo, che vive con un nonno mezzo filosofo in una cittadina di provincia, un bel mattino esce dal bagno coi capelli verdi. Inizialmente assai fiero, apprende presto a proprie spese che una tale singolarità non può procurargli altro che delle noie. Finirà così per cedere alle insistenze di coloro che vedono nel fenomeno una minaccia alla loro « tranquillità » e si farà tagliare dal parrucchiere la folta e ricciuta capigliatura. Ma quando i capelli ricresceranno saranno nuovamente verdi per ricordare all'umanità come le guerre siano pericolose e facciano tanto male. Il tema della pace viene affrontato e risolto da Losey (con la collaborazione determinante dello sceneggiatore Ben Barzman) in chiave astratta, tramite un simbolismo che sfiora l'ermetismo. Dietro la parabola mal riuscita e priva di valori artistici fa capolino un'America arrogante che sorride con testardo ottimismo, un'America vista con occhio sarcastico.

Con *Linciaggio* Losey coglie il suo primo risultato positivo, dando un asciutto esempio di realismo polemico. Nel film un giornalista

(6) ADRIANO APRÀ e MAURIZIO PONZI (a cura di): *Intervista con Joseph Losey*, in « Filmcritica », n. 154, Roma, febbraio 1965.

antirazzista, Larry Wilder, prende pubblicamente la difesa di un giovane messicano, Paul Rodriguez, accusato ingiustamente di violenze e di delitti non commessi, vedendosi ritorcere contro la collera della popolazione di una cittadina californiana. Il personaggio del giornalista, che col suo intervento riesce a evitare il linciaggio del giovane, è il più interessante e positivo del film, perché la sua lotta contro l'odio di razza e le ingiustizie sociali è la sola battaglia possibile e realistica per abbattere i pregiudizi radicati in una comunità ottusa e reazionaria che si crede depositaria di nobili tradizioni e completamente responsabile delle proprie azioni. Se però osserviamo che nel film l'ideale del giornalista progressista finisce per prevalere su quello della classe dominante americana che, cercando disperatamente di restare tale e di mantenere intatti i suoi privilegi di casta, vuole impedire l'integrazione razziale e far apparire il linciaggio un problema morale delle classi superiori, ci sembra il caso di domandarci se la posizione di Losey sia veramente realistica ovvero difetti di conoscenza dei problemi sociali degli Stati Uniti. È comunque evidente il desiderio del regista di contribuire in maniera concreta e sincera alla creazione di condizioni migliori per l'umanità. Le intenzioni di Losey di tracciare uno spaccato realistico di una situazione autentica della società americana appaiono chiare sia da come sono viste le reazioni della folla aizzata da un frenetico odio razziale e sia dalla presa di coscienza di Larry Wilder che ritrova le ragioni di lotta alle quali aveva deciso di rinunciare, scegliendo una amena cittadina quale luogo di riposo dopo anni di intensa e ininterrotta attività giornalistica.

Ormai non c'è più posto per la favola. Nella realizzazione di *Linciaggio* Losey ricorre a un linguaggio più aderente al soggetto, a uno stile di cronaca realistica di notevole efficacia. È il rovescio della medaglia. La stessa società di provincia, innocua e ipocrita, minata da profondi pregiudizi e succube ancora della intolleranza razziale, che ha respinto il « ragazzo dai capelli verdi », si è fatta offensiva, viene contagiata da un odio feroce e travolgente, e scende in campo accecata da una furia bestiale. Nel film vi sono dei giovani privi di un'educazione civile, considerati come individui inferiori e come pesanti fardi da una società gretta, chiusa nel proprio egoismo.

Subito dopo Losey dirige *Sciacalli nell'ombra.* È una storia imperniata su un adulterio e un delitto: un poliziotto, ucciso il marito della sua amante, tenta di far passare l'omicidio per un incidente; ma la giovane donna, dopo aver partorito clandestinamente nel deserto, prende coscienza della sua ignominia e lo fa arrestare. Anche

qui, come in *Linciaggio*, i personaggi della vicenda vengono collocati in un determinato contesto sociale e acquistano così un significato che trascende il semplice intreccio poliziesco per raggiungere una funzione di critica a tutto un sistema, per coglierne le contraddizioni. La scelta del poliziotto, che in qualsiasi società, ma specialmente in quella americana, ricopre una posizione particolare, è indicativa per meglio definire il discorso che Losey ha interesse di portare avanti. Il regista mostra nella persona del poliziotto un individuo di ceto medio che agisce all'interno della società in cui vive, e ha aspirazioni borghesi: si rende conto, più o meno coscientemente, che il possedere un'amante, una Cadillac, del denaro a sufficienza e taluni « beni di consumo » gli darà prestigio, lo farà apparire agli occhi di tutti un uomo arrivato. Ma i falsi modelli della società che egli ha assorbito agiranno negativamente su di lui.

Quando gli fu proposto di dirigere una nuova versione di *M*, Lo sey dovette intuire i rischi a cui andava incontro, dovette rendersi conto che i futuri critici, qualunque fosse stato il valore del « remake », avrebbero fatto un doveroso parallelo tra il suo film e quello, di venti anni anteriore, di Fritz Lang. Losey, che conosceva perfettamente l'opera di Lang per essersela fatta proiettare più volte, dovette dubitare fortemente che la versione che avrebbe firmato, nata per giunta in un clima non ideale alle libere espressioni dell'arte cinematografica, non avrebbe potuto reggere il confronto. La vicenda del morboso mostro di Düsseldorf, se acquistò un suo particolare significato di denuncia nella Germania del 1930, all'alba dell'avvento al potere del nazismo, nella Los Angeles del 1950 non aveva più nulla da dire e si riduceva a una storia di « suspense » come tante altre. I dubbi nutriti da Losey si rivelarono fondati. Pur essendo stato realizzato con grande abilità tecnica e con molto impegno, ma senza discostarsi troppo dall'originale per imposizione dei produttori, il rifacimento risultò nettamente inferiore, non possedendo la potenza evocativa, l'efficace suggestione e il significato politico-morale del film di Lang, il quale traeva la propria forza direttamente dagli avvenimenti di quegli anni cruciali. La storia dell'assassino psicopatico, forse al di là delle stesse intenzioni di Lang, venne ad assumere un suo preciso significato critico e polemico nei confronti della realtà tedesca del tempo. Mentre l'assassino di Losey rappresenta soltanto un caso clinico, quello di Lang è anche e soprattutto il frutto di una società tarata in procinto di consegnarsi al carnefice.

Nulla di preciso possiamo dire purtroppo del successivo *The Big*

Night (1951) tuttora inedito in Italia. Ma a stare alle dichiarazioni dello stesso Losey (7), il film, che fu molto tagliato, è forse il più brutto, artificioso e gratuito del suo periodo americano. Desunto dal romanzo « nero » « Dreadful Summit » di Stanley Ellin (autore da cui hanno derivato film anche Chabrol, Clive Donner, Hitchcock), narra la storia di un adolescente che, per vendicare il padre umiliato e bastonato da una banda di gangster, vive la sua « grande notte ». All'alba egli è diventato un omicida, ma il padre si accuserà al suo posto. Una corretta illustrazione, tanto la fedeltà del film è grande allo spirito del testo letterario.

Con questo film termina il lavoro di Losey negli Stati Uniti. Il successivo *Imbarco a mezzanotte* (conosciuto negli USA col titolo *Stranger in the Prowl*) lo dirige nel 1951 in Italia. Durante la lavorazione del film il regista apprende di essere stato citato a comparire dinanzi alla Commissione del Congresso per le attività antiamericane sotto l'accusa di aver partecipato nel 1947 alle riunioni del Marx's Study Group e di essere stato per qualche tempo membro del Partito Comunista. Ultimato il film, Losey rientra negli Stati Uniti, ma non trova più lavoro. Ritorna allora in Europa e si stabilisce in Inghilterra.

Ricavato dal racconto « La bouteille de lait » di Noël Calef (l'autore di « Ascensore per il patibolo »), sceneggiato da Ben Barzman, *Imbarco a mezzanotte* venne mutilato pesantemente. Fu un disastro. Ambientato a Pisa (una improbabile città italiana completamente e grossolanamente inventata), porta sullo schermo la storia di un vagabondo che si introduce furtivamente in una drogheria. Sorpreso dalla proprietaria, la uccide accidentalmente. Braccato dalla polizia, incontra un ragazzo che ha rubato una bottiglia di latte nello stesso negozio. I due trascorrono molte ore insieme, fino a quando il ragazzo viene a conoscenza del crimine commesso dall'amico. Allora si impaurisce e cerca di scappare sui tetti. Ma il ragazzo, trovandosi in pericolo, viene soccorso dal vagabondo che rinuncia così a salvarsi. Molte ambizioni muovevano il regista, diversi pretesti « sociali » dovevano giustificare l'opera. Ma purtroppo si trattò di ambizioni sbagliate e di pretesti fuori luogo inseriti in un film totalmente privo di autenticità.

Il grosso insuccesso di *Imbarco a mezzanotte* e il forzato esilio in Inghilterra, costrinsero Losey a qualche anno di inattività. Solo nel 1954 tornò a dirigere dietro la macchina da presa, quando cioè il regista inglese Victor Hanbury accettò di prestargli il proprio nome

(7) cfr. *Intervista con Joseph Losey*, cit.

per permettergli di realizzare *The Sleeping Tiger* (La tigre nell'ombra). La trama è presto detta. Uno psichiatra londinese, piuttosto che far arrestare un giovane delinquente che lo ha assalito per strada, lo accoglie in casa per poter studiare così il suo caso patologico. Inizialmente la presenza del giovane è mal sopportata dalla moglie del medico. Successivamente però la donna, passando dall'odio all'amore, ne diviene l'amante. Frattanto il delinquente rapina una banca e viene arrestato come indiziato del crimine. Ma il medico gli fornisce un solido alibi. Colpito da questa prova di fiducia, il giovane decide di restituire il denaro rubato, di troncare la relazione sentimentale con la donna e di pagare il suo debito. Folle di rabbia, la moglie rivela tutto al marito e poi si suicida. Il film, ricco di motivi da romanzo di appendice, rivela i gusti e le tendenze di Losey per il melodramma, per le violenze interiori che scuotono i suoi personaggi. Mentre la figura dello psichiatra viene tenuta in ombra, il regista punta tutta la sua attenzione su quella della donna e si accanisce a perseguitarla con una dose di misoginia. La macchina da presa fruga senza pietà il volto e i movimenti della donna. I rapporti tra il medico e il delinquente vengono analizzati sottilmente, anche se un po' ambiguamente.

In seguito Losey firma il mediometraggio *A Man on the Beach* (L'uomo sulla spiaggia, 1955), nel quale narra la storia piuttosto esile di un giovane ladro che, dopo aver ucciso il suo socio, si nasconde nella casa di un dottore cieco. L'assassino tenta di uccidere anche il medico, ma viene scoperto e arrestato dalla polizia. Il breve film (edito in Italia insieme ad altri due « shorts » col titolo *Supergiallo*), anche se a giudizio dei « Cahiers du cinéma » (8), almeno nella prima parte, non è così brutto come lo stesso Losey lascia credere, ma molto sottile, è un'opera di scarso interesse e di poco valore.

Un discreto *mystery film* possiamo definire *The Intimate Stranger* (L'amante misteriosa, 1955), ideato e condotto con buona abilità e capace di tenere desta fino alla fine l'attenzione dello spettatore, anche se la regìa di Losey (in quest'occasione celatosi dietro lo pseudonimo Joseph Walton) non si discosta dal corretto scrupolo artigianale. La trama è abbastanza complessa, ma tenuta in piedi con rara astuzia. Un giovane produttore americano, che ha sposato la figlia del proprietario di una grande casa cinematografica inglese, viene a trovarsi al centro di una vicenda incredibile: una donna, che egli asse-

---

(8) cfr. PIERRE RISSIENT: *Connaissance de Joseph Losey,* in « Cahiers du cinéma », n. 111, Paris, settembre 1960.

risce di non aver mai conosciuto, sostiene di essere stata abbandonata da lui. Quando il produttore, scacciato dal suocero dagli « studios », si trova sull'orlo della pazzia, viene chiarito che la presunta seduzione è invenzione di un invidioso dirigente della casa cinematografica. Film misurato e coi limiti del racconto giallo psicologico, anche se il mondo del cinema avrebbe potuto offrire a Losey l'occasione per qualche osservazione più interessante e incisiva.

In questa prima fase della sua carriera in Inghilterra prevalgono i « thrillers » di diversa natura, più o meno accettabili, con una maggiore o minore consistenza psicologica, ma sempre caratterizzati da un « barocchismo » fatto di sottili sfumature, di bravure calligrafiche, da un'abilità formale che però non oltrepassa il cosiddetto « mestiere ». Difficilmente Losey casca nel gratuito, ché i suoi film possiedono una costruzione serrata e allineano una varietà di caratteri ricchi di estro. Anche in *Time without Pity* (L'alibi dell'ultima ora, 1956) è avvertibile la preoccupazione di non rimanere in superficie, di ricercare una dimensione umana, anche se il linguaggio esteriore del regista possiede in sostrato una punta di retorica, arricchita di preziosismi formali. Nel film un alcoolizzato, David Graham, dimesso da una clinica dove è stato sottoposto a una cura di disintossicazione, dispone di appena ventiquattro ore per provare l'innocenza del figlio condannato alla sedia elettrica per l'uccisione di una giovane ballerina. Ma quando avrà tutte le prove acclamanti la verità, non potrà fermare più la sentenza contro il figlio, ma solo costringere il vero assassino a ucciderlo. Così egli si sacrificherà volontariamente per far incriminare il colpevole.

Questo film non è privo di ambizioni. Vi è presente un contrasto drammatico tra l'ansia del padre di poter salvare ancora il figlio, il rimorso per non poterlo aiutare a sfuggire alla sedia elettrica e l'impossibilità di sottrarsi al démone dell'alcool: un insieme di motivi che, mescolati piuttosto affrettatamente a una contorta indagine poliziesca e a una forzatura psicologica della figura del protagonista, fanno assumere al film una dimensione esagerata e ne fanno una storia incredibile, inautentica. Tuttavia *L'alibi dell'ultima ora* conta delle sequenze quasi perfette, dove l'abilità del regista si rivela in pieno. Ma si tratta di bravure epidermiche, di finezze inutili ai fini della narrazione cinematografica. Il racconto è abilmente giocato, possiede un andamento nervoso, ricco di scatti e impennate, di insistenze su particolari di drammaticità compiaciuta, quasi morbosa. Non ci troviamo comunque di fronte a un comune film poliziesco, ma a qualche

cosa di più ambizioso. Il film testimonia un gusto asservito alla violenza, alla ricerca di una visione che permetta un'analisi acuta e critica dei personaggi.

Un saggio di stile rovinato da una ridicola storia sentimentale Losey ha definito il suo *La zingara rossa*, piatta versione di un « feuilleton » inglese del secolo scorso. Al centro di una storia puerile, dove innocenti e ricche fanciulle vengono insidiate da turpi avventurieri e da loschi sicari, v'è un nobile castellano che si degrada per amore di una furba zingara dal carattere demoniaco. Questo film in costume, ricco di intrighi, anche se possiede un'accurata ambientazione ottocentesca (ispirata da Rowlandson e Hogarth) e un'eleganza cromatica non comune, è anonimo e freddo, privo di ogni giustificazione psicologica e realistica. Anche in quest'occasione all'opera di Losey il produttore ha praticato dei tagli importanti e ha modificato la colonna sonora.

Nella filmografia loseyana *L'inchiesta dell'ispettore Morgan* occupa un posto particolare. Pur trattandosi di un film di mestiere, che cerca di conciliare le esigenze commerciali con quelle di un impegno etico-sociale, è solidamente costruito, ricco di notazioni intelligenti e diretto con mano esperta e sicura. È sufficiente osservare come sia stato costruito il personaggio dell'ispettore di polizia, rude e franco uomo di estrazione popolare, la cui onestà lo porta a combattere una battaglia contro l'ipocrisia e la corruzione, per comprendere in qual maniera Losey intenda portare avanti il suo discorso, come non perda occasione per riaffermare le sue idee. Ed è soprattutto positiva l'intenzione di introdurre in una comune storia poliziesca elementi di indagine sociale, e di arricchire la vicenda con l'elaborazione delle psicologie dei protagonisti fino a farne dei personaggi umani compiuti. Con questo film Losey, dopo un periodo di oscurità, dovuto alle difficoltà di ambientazione incontrate nel vecchio continente, riconferma con rinnovata vivacità il suo interesse per un cinema di impegno civile che, come egli stesso sostiene, non deve cessare mai di far pensare lo spettatore. Il film, dunque, presenta motivi di interesse nella misura in cui l'analisi dei rapporti fra i personaggi supera la vicenda poliziesca.

Jan, il pittore olandese indiziato quale autore dell'uccisione di Jacqueline (la misteriosa Lady Fenton, pungente e sensuale, ma sempre controllata negli abbandoni), ha tutta l'inquietudine dei giovani d'oggi, un temperamento schivo e gesti che denunciano l'esasperazione di una solitudine sofferta a lungo. I loro incontri nello studio

di Jan, illuminato da una rarefatta luce bianca, possiedono il sapore acre di un crudele fascino. Losey ha costruito con cura ogni dettaglio, introducendo e ricomponendo nel corpo della lunga inchiesta una figura di donna che è sostanzialmente diversa dalla vittima. Tramite la ricostruzione della storia d'amore tra Jan e Jacqueline, lentamente si fa strada nella mente dell'ispettore Morgan la convinzione dell'innocenza dell'indiziato. E proprio quando i superiori gli suggeriscono di chiudere in fretta l'inchiesta perché non venga fuori il nome di un noto personaggio politico, implicato nel confuso caso di omicidio, Morgan riesce a scoprire il vero colpevole del delitto. Dalle pieghe del racconto scaturisce un gioco di sentimenti, rivissuti attraverso brevi impressioni della memoria, che viene a inserirsi nell'indagine per un delitto assurdo e gratuito.

Ancora una volta con *Giungla di cemento* Losey ci dà un personaggio compiuto, lineare, innestato nel quadro descrittivo della vita nelle prigioni inglesi, dove gli uomini sono brutali e isterici, esasperati da paure; un quadro, se vogliamo, un po' effettistico (si veda, per esempio, com'è resa sonoramente la sadica crudeltà del capo guardiano), ma di sicura presa sullo spettatore. Anche qui, come ne *L'inchiesta dell'ispettore Morgan*, la storia di un uomo (un ladro, chiuso in carcere, a cui si cerca di carpire il nome del luogo dove ha nascosto il ricco bottino della sua impresa criminale) viene ricostruita a incastro, tramite una serie di particolari, di osservazioni e di notazioni, colte nel momento stesso in cui accadono. Il protagonista, Johnny Bannion, è un criminale freddo e spietato, che ostenta calma, sta al gioco sottile e crudele della vita carceraria. Tuttavia l'interesse del film è minore rispetto al precedente, anche se resta indimenticabile la sequenza finale, quando il criminale (un fervente cattolico che in galera andava a Messa), tornato nel posto dove ha seppellito la refurtiva, viene ucciso: cade mormorando l'atto di contrizione (« Dio, mio mi pento con tutto il cuore ») e baciando la catenina. Per quanto ben realizzato, *Giungla di cemento* possiede meno rigore: eccessivamente insistito appare lo schema carcerario, mentre lo stesso barocchismo della regìa è fastidioso, e fastidiosi sono anche gli arditi movimenti della macchina da presa. Il film, tutto sommato, potrebbe far a meno di taluni insistiti virtuosismi. Ciononostante a tratti emergono delle intuizioni acute e precise, che però il regista abbandona subito, senza preoccuparsi di approfondirle.

Hiroshima doveva essere la fine, fu soltanto il principio. Il principio di una paura nuova. In questi ultimi venti anni abbiamo vissuto

costantemente sotto la minaccia della guerra atomica, capace di annientare di colpo l'umanità.

Solo in qualche rara occasione il cinema, senza parlare un linguaggio di favola, ha saputo affrontare taluni degli impegnativi temi imposti dalla vertiginosa evoluzione della scienza, fornendo una visione angosciosa e agghiacciante del futuro dell'uomo e sottolineando il suo sgomento di fronte a una realtà drammatica sulla quale incombe un'oscura e persistente minaccia di morte e di distruzione. Un significativo esempio di questo cinema ce lo fornisce Losey con *The Damned*, riscrivendo e reinventando in parte la storia narrata, piuttosto sciattamente, nel mediocre romanzo « The Children of Light » di H.L. Lawrence (pubblicato nella collana Urania di Mondadori col titolo « Fossa d'isolamento »). Il film, che si ricollega idealmente a *Il ragazzo dai capelli verdi*, non è certamente un capolavoro, ma presenta diversi elementi di interesse, affioranti magari in modo equivoco e contraddittorio. Malgrado talune ambiguità e forzature, malgrado le intenzioni del suo autore risultino talvolta poco chiare, *The Damned* è un'opera importante e, a suo modo, impegnata nella polemica antiatomica. La storia del film è un'avventura che potrebbe benissimo accadere oggi, domani. Due amanti, inseguiti da una banda di *teddy-boys*, precipitano in mare. Vengono salvati da un gruppo di ragazzi (cinque maschi e quattro femmine), tutti dall'apparente età di dieci anni, e condotti nella caverna sotterranea, facente parte di una base scientifica segreta, dove essi vivono isolati fin dalla nascita. I ragazzi, figli di alcune donne che furono esposte, per cause accidentali, a un livello eccessivamente alto di radioattività, sono tenuti segregati da uno scienziato, il quale sta compiendo su di loro un mostruoso esperimento per tentare di creare un nuovo genere di uomo in grado di sopravvivere alla distruzione di una guerra atomica.

Da questa storia, nel suo orrore non priva di fascino, Losey cava fuori una denuncia che, con inconsueta asprezza polemica e motivata da un forte richiamo umanistico, si inserisce nella protesta contro l'impiego delle armi nucleari. Contrario all'oratoria verbosa, il regista riesce a mantenersi al livello della narrazione asciutta ed essenziale, estranea a sottolineature melodrammatiche e patetiche, per colpire con fredde e spietate sferzate. E non v'è in *The Damned* una sola concessione, neppure nel finale, all'ottimismo. Anzi le strazianti urla fuori campo dei ragazzi che implorano aiuto, mentre i due amanti, ormai irrimediabilmente condannati dalle radiazioni assorbite a una rapida morte, si allontanano su un battello, scortati da un elicottero

che aspetta la loro fine per distruggere l'imbarcazione, sono di una tragica e amara drammaticità. Emblematicamente rappresentano le urla di dolore di quel manipolo di esseri che potrebbe sopravvivere alla follia dell'uomo.

Eccellente narratore, Losey ottiene il massimo effetto, senza per altro lasciarsi sedurre dalla suggestione del tema, ma utilizzandola con incisività per creare un'autentica emozione, nella descrizione dell'allucinante vita sotterranea dei ragazzi, cavie di una folle e spaventosa prospettiva, e nella loro susseguente scoperta della luce, del sole, dei fiori, nel loro bisogno di libertà, di calore umano, di affetti.

Ma è nelle conclusioni del film che la morale dell'autore si offusca, si fa ambigua. Qual è il messaggio della storia? Noi, sottintende forse Losey, non sappiamo che farcene della vita di domani, se questa vita si svolgerà in un lugubre e freddo deserto, bruciato dalle radiazioni? Oppure la scienza ha l'obbligo di provvedere l'umanità di una possibilità di sopravvivenza alla follia atomica? È certo, comunque, che anche Losey è pienamente cosciente che l'alternativa guerra o pace si è mutata ormai nell'alternativa pace o distruzione totale. Il nucleo centrale del film è nello scontro tra Bernard, lo scienziato che ha già accettato l'idea di un mondo post-atomico e attende razionalmente e in buona fede al suo esperimento, e Freya, la scultrice sua amica che plasma statue di figure umane incomplete, somiglianti a mostri. Bernard cerca di spiegare alla donna la sua posizione: « Dopo la prima grande esplosione, strani e meravigliosi fiori, sconosciuti prima, sono spuntati nel deserto. Per sopravvivere alla distruzione che inevitabilmente verrà, noi abbiamo bisogno di una nuova specie di uomo. Un caso fortuito ci ha dato nove preziosi ragazzi — i soli esseri umani che hanno una probabilità di vivere nelle condizioni che forzatamente dovranno esistere quando il momento verrà. Tutte le nazioni civili cercano, cercano la chiave di una sopravvivenza che noi abbiamo trovata ... I miei ragazzi sono i semi nascosti della vita. Quando il momento verrà, si aprirà la porta e i ragazzi usciranno per ereditare la terra ». E Freya, gridando: « Quale terra, Bernard? Quale terra gli lascerete? Dopo tutto quello che gli uomini hanno fatto e faranno ancora, è questa la grandezza del vostro sogno? Mettere nove ragazzi freddi, liberi, al centro delle ceneri dell'universo? ». Con amarezza Bernard soggiunge: « Non ho altra scelta. Non ho veramente altra scelta ».

La constatazione che la guerra atomica è un evento possibile ci impone perentoriamente di assumere in qualche modo una posizione

contro la continuazione della politica nucleare. Si è verificata quindi una nuova situazione che ha creato in ognuno di noi nuovi doveri, forse una nuova morale. La morale cioè dello scienziato di *The Damned*, il quale per primo prova orrore per l'esperimento che sta compiendo, ma che è l'unico che oggi si possa tentare per cercare di far sopravvivere l'uomo all'esplosione nucleare. Ma la storia dei « bambini della luce » possiede per noi un significato più profondo, esprime cioè l'incapacità della mente umana a immaginare l'entità e le proporzioni della catastrofe atomica. Il finale del film di Losey — coi ragazzi che vengono nuovamente rinchiusi nella caverna ad attendere la fine del mondo —, è agghiacciante, crudele fino allo spasimo. Anche se è la meno equilibrata, incontestabilmente è l'opera più stimolante della filmografia loseyana.

Ci sarebbe voluta la tempra di un Baudelaire per cavar fuori da una storia come quella narrata in *Eva* un'opera d'arte. Nel più brutto e irritante film di Losey assistiamo allo scontro tra due esseri di cui conosciamo fin dalle prime battute il vinto, segnato dal masochismo della passione e dell'autodistruzione. Eva, mondana di lusso, è una donna cinica e avida, viziosa e sprezzante. Di lei si innamora perdutamente Tyvian, uno scrittore che si è conquistato la celebrità con la frode, pubblicando cioè un romanzo scritto dal fratello morto. La donna, tutta presa dalla sua bellezza, lo respinge e lo beffeggia pesantemente. Ma Tyvian continuerà a pietire l'amore di Eva e per essa toccherà il fondo dell'abbiezione vedendola partire e tornare, sempre con un uomo diverso.

Volutamente il racconto, che Losey ha infarcito abbondantemente di simboli (l'acqua e gli specchi usati quali elementi erotici-narcisistici) e di particolari barocchi, è tenuto su un piano estetizzante, è arricchito di inquadrature preziose, di acrobatici movimenti di macchina gratuiti, di virtuosismi figurativi artefatti. I personaggi mancano completamente di consistenza psicologica: dietro di essi c'è addirittura il vuoto assoluto. Così Eva è un odioso e ridicolo manichino che recita con enfasi e si muove in maniera melodrammatica, come le saltellanti « fatalissime » del muto; così Tyvian è soltanto un burattino senza sangue e nervi nelle sue mani, tanto che appare grottesca la sua brutalità quando tenta di uccidere Eva e quando si rivolta contro se stesso con disperato bisogno di umiliazione. Ed è risibile anche il suo crollo morale che viene sottolineato da frequenti cadute in un corridoio d'albergo e tra le immondizie di un vicolo. Il film procede a sbalzi: a sequenze con un montaggio serrato seguono scene molto lunghe, di

esasperante staticità. Anche se non fosse stato mutilato e in parte modificato dai produttori, dubitiamo che il film, così come lo aveva ideato Losey, sarebbe stato un'opera d'arte.

Joseph Losey, passato dal tono favolistico de *Il ragazzo dai capelli verdi* al crudo e polemico realismo di *Linciaggio*, dagli interessi etico-sociali espressi in forma violenta in *Giungla di cemento* agli estri barocchi e ai preziosismi formali che hanno trovato incontrollato sfogo in *Eva*, con *Il servo* ci dà la sua opera più matura, più compiuta e di maggiore respiro. Catalogabile nell'àmbito del cosiddetto « cinema di bravura », questo film, ricavato dal racconto omonimo di Robin Maugham (sceneggiato da Harold Pinter), presenta in tutta la sua degenerazione e ignominia un mondo corrotto e viscido, depravato e masochista. Per la prima volta Losey riesce a costruire con abilità e rigore esemplari dei compiuti personaggi-simbolo. Nella figura di Tony viene simboleggiato il disfacimento morale e la degradazione fisica della ricca borghesia inglese (che i recenti scandali Ward e Profumo hanno portato clamorosamente alla ribalta della cronaca); una classe debole e inetta, irresponsabile e superficiale, che si arrende completamente, fino all'accettazione passiva di ogni forma di prevaricazione. In antitesi al personaggio del biondo ed elegante « giovin signore » ecco il servo Hugo Barrett, un untorello la cui perversione e il cui sadismo possono anche apparire, allo stringere dei nodi, gratuiti. Ma non si tratta di una figura diabolica, di un novello Faust, ma di un « servo » quale la classe padronale l'ha fatto, l'ha voluto: astuto e ipocrita, servile e profittatore.

Con la furia distruttiva, degna del migliore Buñuel, questa sconcertante allegoria filtra attraverso le maglie del « milieu » dell'alta borghesia britannica, vi penetra fino alle viscere con la forza di una lancia. *Il servo* è l'analisi amara e spietata di una degradazione morale che, almeno apparentemente, non ha alcuna giustificazione esteriore, se non lo scontro di due diverse condizioni sociali (quella del servo e quella del padrone) in una società (quella austera dell'Inghilterra puritana e conservatrice) tarata e inerte, che vive secondo regole false e superate, in maniera anacronistica. Tony e Barrett non sono diversi, non rappresentano manicheisticamente l'uno il bene e l'altro il male. Entrambi, sia pure per ragioni diverse, sono esseri torbidi e ipocriti, che si ritrovano a vivere insieme « dietro la facciata » di una rispettabile palazzina di stile georgiano. I due, sullo sfondo di uno scenario vittoriano, intrecciano stretti rapporti, anche e soprattutto di natura sessuale, con Susan (la fidanzata di Tony) e Vera (la sgual-

drinella che si accompagna con entrambi), finendo per stabilirne tra loro. Il legame di « omosessualità latente » tra Tony e Barrett, mai dichiarato apertamente, ma proposto tramite sottili e allusivi dettagli, è una delle componenti determinanti della degradazione del primo, che culmina nel bestiale e orgiastico festino finale. Il servo, astuto e diabolico, consolidato definitivamente il suo dominio sull'inetto Tony, si insedia con Vera nella camera da letto del padrone, mentre questi, ormai completamente incapace di reagire, resta fuori della porta accucciato come un cane, inebetito e impotente di fronte a tale sfacelo.

Lo sviluppo implacabile di questa storia, che non si limita all'analisi di costume o alla denuncia e condanna di una società incancrenita, ha conclusioni drammatiche. Le scene dei giochi fanciulleschi di Tony e Barrett (in cui la frustazione del primo esplode con inusitato clangore) e quelle dello squallido festino, apparse a taluni esagerate e irritanti, possiedono una loro funzionalità precisa, sono indispensabili perché consentono a Losey di esprimere la ripugnanza per le strutture condizionanti di una società decadente, marcia fino al midollo, e di aggredire violentemente la tranquillità e la serena coscienza dello spettatore. Losey, a differenza di Stroheim e di Buñuel, non ricorre alla visione di esseri deformi, ripugnanti e mutilati per sottolineare il suo disgusto di fronte alla crisi dei sentimenti che dilania la società, per denunciare i valori antisociali che corrodono l'umanità.

Inquietante e torbido, sorretto da un sicuro gusto espressivo, *Il servo* può definirsi un apologo, una narrazione lucida e consapevole di un moralista che esamina con distacco analitico lo smembramento di ciò che resta ancora del costume della vecchia Inghilterra vittoriana. Sullo sfondo di una condizione sociale ben definita nei suoi contorni, Losey innesta una storia scabrosa di personaggi lascivi, corrotti e corruttori, ricca di un erotismo animalesco che mai diventa osceno (indicative in proposito appaiono la scena della seduzione di Vera da parte di Tony e, soprattutto, quella del loro secondo incontro, con le gambe nude della ragazza che biancheggiano nel vivido bagliore delle fiamme del caminetto), per riaffermare con vigore il suo disprezzo nei confronti di una società violenta che porta l'individuo a uno stato di totale prostrazione, di degradazione morale, di aberrante perversione, all'instaurazione di sentimenti degenerati in rapporti anormali e sado-masochisti. Ed è nelle conclusioni che la « crudeltà » di Losey si manifesta in maniera vigorosa. Con l'oppri-

mente orgia, durante la quale neppure Susan resiste al fascino malefico di Barrett, Losey mostra di non temere l'eccesso, di volere andare fino in fondo, fino alle estreme conseguenze.

Nel film si incontrano le componenti di certa letteratura anglosassone: è evidente l'influenza di Osacr Wilde, particolarmente nella descrizione dei rapporti tra servo e padrone (e non a caso qualcuno ha accostato la figura di Barrett a quella di Dorian Gray, situato su un preciso sfondo sociale), ma non manca neppure un'atmosfera mutuata da Edgar A. Poe, verificabile da come Losey ha ricostruito gli ambienti entro cui si dipana la lenta opera di seduzione e corruzione di Tony, attuata con cinica premeditazione dall'ipocrita e viscido servitore.

Partendo sempre da una esigenza morale di denuncia, Losey sviluppa con robusto realismo e iconoclastica crudeltà, facendosi però sorprendere talvolta da facili suggestioni spettacolari, le debolezze umane, le violenze della società, l'ambiguità nei rapporti individuali in una struttura sociale condizionante. Tramite una rappresentazione simbolica egli denuda la realtà e ne mette in evidenza le contraddizioni, i « vizi esistenziali ». Dunque Losey « demistifica », riscoprendo il tema della libertà e dando a essa un contenuto effettivo.

Rispetto ai suoi precedenti film, *Per il re e per la patria* è caratterizzato e sorretto da un deciso impianto teatrale (dove sono evidenti molti riferimenti brechtiani), in cui i dialoghi, fitti e serrati, tra i personaggi racchiusi in pochi e angusti ambienti, assumono una importanza determinante e sono fondamentali ai fini della drammaturgia. Losey, mettendo sotto accusa la concezione della vita militare con indubbia vivezza espressiva, estende la sua denuncia alla società che ha prodotto la casta insensibile e ottusa cui appartengono quegli ufficiali, esseri nei quali la guerra ha cancellato ogni sentimento di pietà umana. Ambientato nella cornice della prima guerra mondiale, il film svolge il tema della punizione esemplare, questa volta nei confronti di un disertore, il soldato Hamp, arruolatosi come volontario nell'esercito inglese per dimostrare alla moglie e alla suocera di non essere un inetto. Trascorsi tre lunghi anni in trincea, durante i quali ha visto morire tutti i suoi compagni, fino a restare l'unico sopravvissuto del suo battaglione, Hamp viene colpito da un collasso psichico e si allontana dal fronte per « tornarsene a casa ». Sconvolto e inebetito dagli orrori della guerra, viene arrestato e processato dal Tribunale militare. Malgrado l'appassionante difesa del

capitano Haergraves, che tenta di strappare alla Corte marziale un verdetto mite, sostenendo che l'accusato di diserzione non si è ribellato ma ha avuto il sistema nervoso paralizzato da tre lunghi anni di atrocità e patimenti continui, Hamp viene condannato a morte e fucilato.

Anche questa pietosa e spietata storia è una requisitoria aspra e violenta, volutamente spinta al parossismo, contro la ferocia e la brutalità che ci portiamo dentro e che ci ha tolto ogni impulso umanitario. *Per il re e per la patria* non è un film antimilitarista, così come *Il servo* non è un film sul vizio e la depravazione. Losey con quel gusto decadente e quel simbolismo a effetto che gli sono abituali, con una ricerca del ributtante a ogni costo (basta pensare alle scene della sbornia, del processo al topo, della comunione), riesce a costruire un'opera solida, fortemente polemica e di alto impegno civile. Nel film con esasperata anarchia viene compiuta una disamina cupa e disperata dell'inutile crudeltà della guerra, delle ipocrisie dietro le quali si maschera la retorica bellicista. In un clima pesante di assurdità e ferocia, la storia si sviluppa con cadenze ora drammatiche e ora grottesche. E le sue conclusioni, dove cadono i miti della giustizia e della legalità, sono, come generalmente in Losey, amare e pessimistiche: è impossibile spezzare le catene che condizionano l'umanità, liberarsi dal carnefice che ci serra il suo nodo scorsoio alla gola.

Un'analisi comparativa degli ultimi film di Losey, incluso lo stesso *Eva*, che si chiudono su delle sconfitte, chiarisce la sua problematica che si è man mano sviluppata nell'esame della disgregazione morale e sociale, del sovvertimento di taluni valori tradizionali (come l'amore, la religione, la giustizia, il dovere) appartenenti a un mondo che ormai non è più capace di farli coesistere nel loro giusto rapporto. Il fallimento di un sistema, quello borghese, è il centro nodale delle ultime opere di Losey. Si tratta di un fallimento totale in quanto le stesse vittime (Tyvian, Tony e Hamp) si lasciano fagocitare senza opporre resistenza, senza ribellarsi. Se al tempo di *Linciaggio*, quindici anni fa, Losey si proponeva di lottare all'interno del sistema, accettandone le leggi e cercando di modificarle, oggi ci ha rinunciato completamente. Le sconfitte con cui si concludono i suoi film più recenti ci fanno capire in quale profondo baratro rischiamo di precipitare, ci avvertono che la fossa aperta ci può inghiottire a ogni passo.

Il Losey della maturità è amaro, sarcastico, scettico che l'umanità riesca a opporsi al disfacimento che la sta divorando, crudele fino al

parossismo. Un'autentica passione morale e ideologica, che col volgere degli anni e l'incontro di nuove esperienze si è fatta sempre più aperta e incisiva, pervade l'opera loseyana. A parte i limiti e le contraddizioni, gli immancabili errori, distorsioni e confusioni, da Losey ci possiamo attendere sempre opere stimolanti e interessanti. Non dimentichiamo che l'intelligenza e la preparazione non gli fanno difetto.

Raccontare in modo nuovo

colloquio con NANNI LOY

(FIORAVANTI): Made in Italy (1) *vuol essere un film comico, basato su alcuni aspetti della nostra vita, del nostro costume, del nostro modo stesso di concepire la vita, che spesso nelle apparenze contrasta con la sostanza. Noi abbiamo infatti una visione della vita in parte cristallizzata, in parte tradizionale e alla quale poi si sovrappongono forme ed aspetti che, se osservati con occhio umoristico, dànno luogo a manifestazioni comiche. È evidente che Nanni Loy ha abbandonato con questo film la tematica seguita fino alle* 4 giornate di Napoli *ed è anche evidente che questo film si riallaccia, per certi aspetti, al programma televisivo* Specchio segreto. *Io credo che* Specchio segreto *abbia fatto conoscere a Loy — sviluppando in lui un particolarissimo senso di osservazione — la vita del nostro Paese e lo abbia quindi spinto ad approfondire un discorso in questo senso. Naturalmente io non posso aggiungere altro perché essendo qui Loy, è lui che deve dire perché ha realizzato questo film, quali sono stati i suoi intenti, che cosa si è voluto proporre, perché ha scelto la formula di accostare episodi ricostruiti ad episodi che, apparentemente, sembrerebbero presi dalla vita reale, perché ha cercato di innovare in questa maniera il film comico italiano, un filone che in questi ultimi anni si è particolarmente sviluppato.*

R. (LOY): Il mio punto di vista personale è quello di conoscere esattamente, nella maniera più chiara, ferma e cruda, le reazioni degli

---

(1) *MADE IN ITALY* — *r.*: Nanni Loy - *s.*: Ettore Scola e Ruggero Maccari - *cs.*: Ettore Scola, Ruggero Maccari, Nanni Loy - *f.* (Techniscope, Technicolor): Ennio Guarnieri - *scg.*: Luciano Spadoni - *m.*: Piero Umiliani - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: CAPITOLO I°, *USI E COSTUMI* — 1° episodio: Lando Buzzanca (Giulio), Aldo Giuffrè (Vincenzino), Jolanda Modio (Rosalia); 2° episodio: Walter Chiari (Enrico) e Lea Massari (Monica); 3° episodio: Claudio Gora (se stesso) e Marina Berti (se stessa); CAPITOLO II°, *Il LAVORO*: Aldo Fabrizi (signor Piras), Nino Castelnuovo (Gavino), Mario Pisu (l'avvocato) - CAPITOLO III°: *LA DONNA* — 1° episodio: Virna Lisi (Virginia) e Giulio Bosetti (Renato); 2° episodio: Catherine Spaak (Carol) e Fabrizio Moroni (Gianremo); 3° episodio: Sylva Koscina (Diana) e Jean Sorel (Orlando); CAPITOLO IV°: *CITTADINI, STATO E CHIESA*: Nino Manfredi (un cittadino); CAPITOLO V°: *LA FAMIGLIA*: 1° episodio: Peppino De Filippo (Mimì) e Tecla Scarano (sua moglie); 2° episodio: Alberto Sordi (Silvio), Rossella Falk (sua moglie), Claude Lange (Mara); 3° episodio: Anna Magnani (Anna) e Andrea Checchi (suo marito) - *p.*: Gianni Hecht Lucari per Documento Film (Roma) / Orsay Films (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1965 - *d.*: Columbia-Ceiad.

spettatori e quindi non mi pare che sia il caso che cominci io a parlare. Non so quale sia l'abitudine, ma io preferisco saltare i preamboli e sentire immediatamente la voce dei colleghi insegnanti del Centro oppure degli allievi, dei miei tanto amati e tanto odiati allievi registi. Chi è che comincia? Volete che cominci io? Questo però mi sembra fuori luogo perché io ho realizzato il film, voi l'avete visto e quindi non voglio fornire degli elementi che possano alterare o correggere i vostri giudizi. È evidente che potrei parlare a lungo, ma un discorso così fatto mi sembra astratto, o addirittura capzioso, perché il punto di vista dell'autore enunciato a voce è sempre diverso da quello che oggettivamente il film in se stesso può esprimere.

D. (SEVERI, allievo di regia, 2° anno): *Mi sembra che la sua carriera registica sia stata segnata da diversi passaggi stilistici: ha cominciato in collaborazione con Gianni Puccini, se non mi sbaglio, con* Parola di ladro, *poi sono seguiti* Il marito *e* Audace colpo dei soliti ignoti. *Poi la sua produzione ha lasciato da parte questi temi che riguardano la vita privata, certi suoi aspetti satirici, comici, comico-patetici, per indirizzarsi invece verso un filone epico, con* Un giorno da leoni, *ed epico-popolare, più corale, con* Le 4 giornate di Napoli. *Poi, dopo il successo delle* 4 giornate di Napoli, *c'è stata una svolta televisiva, cioè* Specchio segreto, *in cui lei si è soffermato su tutti i mali del popolo italiano, vedendone i pregi e i difetti. Dopo* Specchio segreto *è venuto questo film che è tutta una serie di impressioni, di « flashes » su tanti atteggiamenti, banali, meno banali, correnti, conformisti o anticonformisti, del popolo italiano.*

Quanto ha pesato l'esperienza precedente alla produzione epica e quanto ha pesato Specchio segreto *in questa ultima scelta?*

R.: Il nostro lavoro si svolge in maniera meno chiara e programmatica di quella che ha tracciato lei adesso in parabola. Tutto avviene piuttosto, direi, in modi parzialmente inconsapevoli. Ci sono cioè alcune predilezioni, alcune scelte che si verificano di volta in volta secondo un certo istinto, un certo gusto, certe tendenze a operare in una direzione escludendone altre. E ciò anche a seconda dei vari problemi, che appunto di volta in volta si rinnovano in termini diversi. Vorrei anche premettere che i primi tre film citati non li considero « miei »: si è trattato di esperienze soltanto professionali, puramente tecniche; non certamente di occasioni, per me personalmente, di realizzare, come si dice, il « mio » film, quello che avevo nel cassetto da anni.

Quelli che invece considero « miei » film — pensati, meditati e voluti da me — sono *Un giorno da leoni* e *Le 4 giornate di Napoli.* Severi si è riferito al successo de *Le 4 giornate.* Ebbene, quel suc-

cesso è stato troppo grande. Posso dire di esserne stato colpito all'improvviso, è diventato un successo pericoloso. Infatti da allora si sono continuamente rinnovate offerte per sfruttare quel successo, meccanizzandolo; sono stato insistemente pregato di dirigere altri film di guerra o sulla Resistenza. Invece mi sono proposto di non realizzare più film dello stesso tipo, in quanto quella moralità, quegli impegni di carattere diciamo storico-civile, quella tensione ideologico-politica per me erano già stati espressi, in certo modo esaurendosi col *Giorno da leoni* e con *Le 4 giornate* e non mi sembra giusto meccanizzarli, fissandoli e bloccandoli in una formula impersonale, iterativa. Per cui ho cercato in varie direzioni. E la parentesi — la sperimentazione televisiva — è forse dovuta a questo: al bisogno, per così dire, di riempire un vuoto d'ispirazione, un vuoto causato dal non sentire la « necessità » di un film.

D. (SEVERI): *Volevo sapere se secondo lei* Made in Italy, *rappresenta una svolta nela sua attività poiché tutti i grossi registi, quali Fellini, Antonioni, Visconti, si sono posti ad un certo punto questo problema e lei stesso ci dice che dopo* Le 4 giornate *si è trovato a cercare una strada: pensa che* Made in Italy *rappresenti questa svolta?*

R.: Non lo so. Forse no. Debbo intanto avvertire che fra *Le 4 giornate* e quest'ultimo manca un film che non ho potuto, o forse voluto, realizzare prima. Si chiama *Il padre di famiglia*: è la vicenda di una famiglia italiana dal 1945 ai giorni nostri, e avrebbe dovuto — nelle intenzioni — costituire la saldatura fra *Le 4 giornate* e il film tutto « contemporaneo », cioè *Made in Italy.* Questo è tuttavia un dato materiale, esterno, empirico, che non mi sembra possa assumere gran rilievo in sede critica. Il problema di nuovi argomenti, di nuovi motivi di lavoro cui lei ha accennato per altri registi, io lo sento forse in maniera un po' diversa ed è per questo che sono andato un pochino contro corrente, anche contro certe tendenze e mode, attenendomi a modi stilistici molto semplici. Evidentemente, e lo dico a posteriori, il cinema che prediligo è un cinema di contenuti, dove il discorso viene effettuato soprattutto sulla base di certe idee e di certi stimoli morali o politici, o di certe osservazioni sulla nostra società. Quello che posso dire di me stesso è che sono contrario personalmente — senza con ciò voler minimamente criticare il lavoro degli altri colleghi — ai film estenuati, dove un solo esile tema viene ampliato, dilatato, in modi che possono essere giudicati troppo uniformi o artificiosi, perché non spontanei, di imitazione.

Questo ampliare e dilatare certi esili temi autobiografici fino a imporli come motivo di tutta una carriera, di tutta una vita, mi trova dissenziente. Non nel senso che questi temi non possano costituire una valida poetica personale di qualche singolo autore, bensì nel senso che a mio parere non devono essere assunti a tendenze estetica generale, a regole alle quali debbano uniformarsi altri autori. Sono insomma contrario alle codificazioni, anche a quelle che nascono dalle opere più interessanti. Per cui ho forse cercato di orientarmi in senso contrario alle tendenze, alle mode correnti. Ecco così suggerite alcune delle « ragioni » di *Made in Italy*, che è semplicemente un esperimento, un tentativo di « aprire » il più possibile — così come lo era stato anche *Le 4 giornate* — fornendo la maggiore quantità possibile di idee e di « comunicazioni » col pubblico. Ho voluto tentare un discorso che fosse nello stesso tempo ampio e chiaro, e non soffocato dall'intreccio, dalla tradizionale struttura narrativa « chiusa », dal « récit ».

Conoscevo i pregiudizi di molta parte della critica italiana verso il film a colori; verso il film satirico, o comico; verso i film aprioristicamente condannati come « commerciali » solo perché interpretati da attori popolari; verso i film a episodi, chissà perché considerati genere inferiore, come se non fosse ovvio che non solo non esistono generi inferiori o superiori, ma non esistono neppure i generi. Pur conoscendo tutti questi pregiudizi ho realizzato egualmente *Made in Italy*, perché appunto mi sembra offrisse l'occasione di esprimere in direzioni varie e diverse, di « mostrare » una certa quantità di idee, di racconti e di ritratti che certamente un film a storia unica, un film chiuso, non mi avrebbe consentito. Questo naturalmente era soltanto il programma di partenza ed io sono certo l'ultimo a poter stabilire se queste intenzioni si siano o no realizzate. Devo però sottolineare che è un film che amo, che considero importante nel mio lavoro, e non perché sia importante come risultato, ma perché mi sembra indicare una strada abbastanza valida: la rivalutazione del racconto breve, della novella, del libello, dell'aneddoto critico; dove anche si determinino alternanze di stile, dove si profitti della maggiore duttilità del mezzo e, inoltre, della maggiore capacità di ricezione dello spettatore. A questi miei interessi ha forse contribuito la mia esperienza televisiva, la consapevolezza, cioè, che oggi si può ellitticamente saltare da un argomento all'altro, si possono affrontare temi e personaggi diversi, che anche in un solo minuto si può raccontare una storia che forse quattro o cinque anni fa andava « occupata » da un film intero.

È chiaro che, a film visto, probabilmente questo può sconcertare oppure può provocare delle obiezioni, come quelle che già mi sono state fatte, per esempio, da un critico di Milano, riguardo all'eccessiva concentrazione di certi temi così importanti della nostra vita che pian piano in tal modo divengono un po' troppo schematici, mentre nello stesso tempo invece si dà troppo rilievo ad argomenti meno importanti, addirittura futili. Questo, in ogni caso, sarebbe un grave difetto del film, ma non un difetto di impostazione generale.

D. (SEVERI): *L'aver scelto come personaggi che aprono e chiudono di volta in volta il discorso, costituendo la « cornice », proprio quattro cafoni, entità umane di cui tanto la nostra indagine di costume si è interessata, non le pare renda il discorso un poco più limitato, un po' più corrente? O tutto questo è voluto?*

R.: La storia del viaggio di quattro italiani, dalla partenza dall'Italia al loro arrivo in un paese del Nord altamente civilizzato, quale può essere la Svezia, doveva essere materia di un intero film che avrei voluto fare. Questi, che lei definisce quattro cafoni, sono qui, direi, i veri protagonisti. Per me sono la ragione dell'Italia di oggi, la rivalutazione dell'uomo, dell'individuo italiano, del quale, pure andando ad analizzare i difetti o a vedere criticamente il comportamento per certi versi sbagliato — poiché sono anarchici, individualisti, disobbedienti, irritanti nei rapporti con le donne —, hanno tuttavia una carica, un valore, per cui alla fine sono degni del nostro rispetto. Forse il film ha tentato di dire questo: gli errori sono anche negli schemi, nelle strutture, nel costume italiano, non nell'uomo. L'uomo è portatore di questi difetti, ma non ne è responsabile, tant'è vero che quando è libero da questi vincoli, quando sta all'estero, ed è possibile quindi vederne la radiografia con maggior chiarezza, emerge un certo valore assolutamente positivo e che è proprio degno, non solo di pietà, ma anche di rispetto. Non so se tutto ciò risulti chiaro dal film, ma quei quattro personaggi hanno tutta la mia ammirazione, tant'è che il finale positivo è su di loro, e non a caso. Queste, ripeto, sono state le intenzioni di noi autori. Mi riferisco anche agli scrittori Maccari e Scola. Ma certamente non sono in grado di affermare se il film le abbia chiaramente realizzate o no.

D. (FIORAVANTI): *Tu hai detto che hai cercato di mettere molte idee nel film e questo è evidentissimo; e ti dirò anche che gli episodi sono raccontati con una estrema semplicità, ma anche con una notevole nobiltà stilistica. Non pensi però che in un film così vasto, la formula possa portarti ad un certo*

momento a una osservazione che può apparire epidermica, anche se non lo è? In certi momenti si avverte la mancanza di analisi delle cause determinanti di certi avvenimenti o situazioni; penso che questo sia dovuto al fatto che hai voluto fare dei « flashes » — e in questo senso il film mi pare particolarmente riuscito — e che forse hai abbracciato una materia troppo vasta.

R.: Certo. Questa è un'osservazione molto pertinente. È la critica di fondo che parzialmente condivido e che venne fatta anche a *Le 4 giornate di Napoli*, film che peraltro forse aveva una certa sua carica e forza finale, conclusiva direi, che bruciava, conglobandoli, gli elementi troppo eterogenei, eclettici, scarsamente unitari. Tuttavia anche lì l'analisi delle cause non esisteva. È una questione di scelta: io ho questa tendenza a mostrare, a suggerire — anche rapidamente — una materia; a mostrare gli « oggetti », cioè le situazioni, vietandomi di analizzarne le cause. Nelle *4 giornate* questa caratteristica è stata considerata come una concessione all'aneddoto, al piccolo episodietto, alle « gags » di dubbio gusto, perché troppo frettolose o superficiali. In *Made in Italy*, probabilmente questo difetto si è ancora accentuato, tant'è vero che il film viaggia sempre sul limite del pericolo della barzelletta, dell'osservazione un po' superficiale. Pericolo che noi autori ben conoscevamo e che avevamo individuato, come ho detto prima, ma che abbiamo voluto affrontare ugualmente perché ci è sembrato che mostrare ad esempio — anche se con una tecnica a sorpresa da barzelletta o da aneddoto —, un grande industriale, che è poi un monsignore, può essere ugualmente interessante anche se il tema rimane appena accennato e non sufficientemente sviluppato. È evidente che con la condensazione, con il riassunto, i limiti narrativi e critici si restringono sempre di più; spesso sopravvive soltanto uno schema. In questo caso la caratteristica diventa difetto, difetto che deriva dallo sforzo di comunicare troppe idee, troppe situazioni narrative. Però devo dire che se dovessi ricominciare daccapo, ricadrei nello stesso errore. Sono convinto infatti che ogni film sia un'occasione troppo importante per esprimere tante idee, quanto più idee è possibile. Ritengo che preferirò sempre un procedimento quantitativo invece che qualitativo, cioè analitico, rigoroso e severo, secondo cui tutto deve essere spiegato, preparato, ambientato e giustificato e dotato di una chiara piattaforma. So che si potrebbe fare, so che i nostri cari critici sarebbero più contenti, so che « ufficialmente » il livello artistico e culturale dell'opera sarebbe considerato molto più elevato e valido. Però così molte occa-

sioni di comunicazione al pubblico di tante idee, di tante indicazioni e suggestioni non sarebbero sfruttate. Perciò mi sembra errato. Se io volessi non solo mostrare ma anche spiegare e giustificare adesso, con la materia di *Made in Italy* dovrei realizzare venti diversi film. Perché è evidente che ciascun episodio potrebbe dar luogo ad un lungo ed approfondito esame: quello del ponte moderno che crolla mentre l'antico ponte romano regge ancora, volendo anche analizzare le cause, comporterebbe la storia urbanistica di Roma; quello del bambino lucano affamato comporterebbe tutto il problema politico-economico-sociologico del Mezzogiorno; quello della contadina che allatta il figlio comporterebbe un esame della condizione della donna, della madre italiana nella società di oggi. Tutte indagini appassionanti, ma ovviamente molto, troppo ampie. Lo stesso discorso vale per tanti altri episodi del film, anche di quelli un po' più estesi, come ad esempio quello dedicato al rapporto tra il maschio italiano e la donna, alle differenze tra il « prima » dell'amplesso e il « dopo » l'amplesso, al vizio di fondo, al malcostume del maschio italiano, di tutti noi, a quella mania della finzione, della recitazione, dell'esaltazione romantica che precede il dato fisico e che si trasforma invece nel cinismo, nel realismo spietato del dopo. Tutti temi che, collocati in una cornice più ampia, avrebbero potuto godere di analisi, di precisazioni, di dettagli.

D. (CALDERONE, allievo di regia del 2° anno): *Trattandosi di un film di un determinato costo non può avere un destino solamente nazionale, e ritengo debba rivolgersi anche ai mercati esteri.*

R.: È un film concepito in termini internazionali soltanto nel senso che è stato pre-finanziato da una distribuzione americana, come molti film italiani di oggi.

D. (CALDERONE): *Ora, quali aspetti del film lei pensa possano essere meglio colti dagli stranieri?*

R. Qualche straniero ha già visto il film; mi pare che le reazioni siano diverse da quelle degli italiani, forse meno critiche. Fanno meno riserve sul film, lo accettano di più.

D. (CALDERONE): *Io riesco a seguire tutto il discorso che lei fa nel film perché sono italiano e in tutti gli « sketches » riesco a cogliere determinati*

significati; così come riesco a capire il suo desiderio di condensare molti fatti e che non si tratti di superficialità, ma perché, in quanto italiano, so bene che in Italia tutto ciò esiste, mentre sicuramente non esiste all'estero. Perciò se lo si accetta, lo si accetta in un'altra chiave. E questa chiave quale pensa potrà essere?

R.: È evidente che per un certo tipo di ironia o di satira o di osservazione umoristica si presuppone la conoscenza di quel determinato modo di vivere, di quella determinata situazione che sono appunto oggetto della satira.

D. (CALDERONE): *L'episodio, ad esempio, degli italiani che ignorano dove si trovi la famosa Madonna del celeberrimo autore, è una cosa che sicuramente in America non coglieranno.*

R.: Non so. È chiaro che l'italiano viene abbastanza spiacevolmente colpito da constatazioni simili. Non posso prevedere se per gli stranieri possa soltanto essere la scoperta di una realtà nostra, oppure un ritrovare in Italia lo stesso tipo di carenze comuni a molti paesi.

D. (CALDERONE): *Detto questo, ormai mi sembra inutile chiederle se era un problema che lei si è posto prima della lavorazione.*

R.: No, non ci siamo posti il problema di « farci capire » da questo eventuale pubblico straniero. Se gli autori vanno pensando alle reazioni che negli USA, nell'URSS, in Italia, a Napoli, in Sicilia, a Milano, in Svizzera, il film può suscitare, non riescono più a creare niente, perché le differenze di mentalità degli spettatori di tutto il mondo sono tali da paralizzare qualsiasi autore. A meno che non si lavori ad un livello « standard », assolutamente convenzionale, di azione, di avventura, di colpi di scena, di sadismo, di violenza, tutti fini a se stessi, e non si tenti neppure di compiere operazioni di denuncia, di moralità, di osservazione ironica come può essere nelle intenzioni di *Made in Italy*.

D. (BELLECCA, allievo di regia del I anno): *Prendendo spunto da una scenetta molto breve e precisamente quella che si svolge sull'aereo, quando i quattro cafoni — che io amo molto come lei — leggono il giornale e si interessano solamente allo sport, volevo sapere se lei pensa che una persona come loro senta vergogna o orgoglio a interessarsi solo dello sport. E qui c'è una domanda*

sulla moralità del film: non è sufficiente, mi sembra, toccarli, quei personaggi, ma è necessario anche stabilire se persone siffatte, siano contente di appartenere a quella categoria o no.

R. È evidente che nel film la constatazione è decisamente critica. È la constatazione della carenza di partecipazione attiva da parte degli italiani ai problemi collettivi, la sottolineatura di un individualismo e di una indifferenza al destino generale del Paese di tipo vagamente qualunquistico. Infatti, per quanto i quattro personaggi non siano dei qualunquisti, sono, nello stesso tempo, portatori di questo tipo di malcostume italiano; portatori innocenti e inconsapevoli. Si tratta ancora una volta della constatazione che nel nostro Paese esiste una democrazia formale, ma che una democrazia effettiva, quotidianamente vissuta, nell'ambito della nazione e anche nell'ambito stesso del comune, non esiste; e per questo che siamo ancora al livello dei « circenses », delle repubbliche sudamericane, per cui il gioco, il torero, la partita di « football » o il divo della televisione sono oggetto di interesse, di conversazione, di curiosità, talvolta di passioni, mentre non lo sono i reali e drammatici problemi del Paese.

D. (BELLECCA): *È questione che ormai siamo in un mondo costituito da « dritti » e da « non dritti » e i « non dritti » pagano sempre di più e ci sarebbe quasi il desiderio di identificarsi con il « dritto ».*

R.: Mi auguro di tutto cuore che il film non esprima queste idee, mi auguro anzi che dica esattamente il contrario, perché proprio quei quattro emigranti che vanno a lavorare in Svezia d'inverno, senza cappotto, sperduti come agnelli mandati al macello, pagano appunto di persona e perciò sono i veri protagonisti del film, ne sono gli eroi. Proprio perché non sono dei « dritti » come dice lei.

D. (BELLECCA): *Sono daccordo sulla funzione e la possibilità del linguaggio cinematografico di affrontare molti problemi in una volta, proprio per la difficoltà di avere contatti frequenti con il pubblico per cui tutte le volte che si comunica, se lo si fa il più largamente possibile, è meglio. Però a questo riguardo vorrei sapere se l'utilizzazione di attori professionisti di grossa fama oltre a soddisfare necessità di produzione e di pubblicità, renda di più che non l'uso di attori, non dico presi dalla strada, ma poco conosciuti; cioè se certi personaggi non vengano sopraffatti dalla personalità dell'attore, e se non vinca, per esempio nel personaggio di Sordi, Sordi stesso, invece di un certo tipo che ci interessa e ci si era proposti di analizzare.*

R.: Per me il problema non è mai così schematico; dipende dalla circostanza, dalla situazione, dal personaggio, dalla verosimi-

glianza in quel determinato e preciso frangente. È chiaro che realizzando dei film esistono delle esigenze industriali, delle pressioni per cui bisogna utilizzare i cosiddetti divi; ma non è questo il caso. Forse è avvenuto di più per *Le 4 giornate* per il quale non volevo utilizzare attori celebri, ed invece sono stato costretto a cedere perché il destino del film era legato proprio alla presenza di certi nomi popolari, di certi divi. Nel caso di *Made in Italy* no. Qui è questione di capacità, di abilità, di recitazione, e di carattere. Ho utilizzato certi attori proprio come « maschere » tipiche. Serviva uno come Walter Chiari, un eterno giovane « playboy » con i capelli grigi, allegrotto e romantico, ma vacuo, vuoto, cinico e bugiardo. Anche Sordi, proprio perché consueto in quel carattere, che fa da anni, mi sembra insostituibile: appunto perché è se stesso. Anche la Magnani non era surrogabile con altre attrici: la Magnani è proprio la madre-tigre che si batte strenuamente per difendere la famiglia, che si estenua per comprare un gelato ai figli, è la madre accasciata dalle fatiche di quella domenica, che sono poi in piccolo, un simbolo — e spero che questo emerga — delle fatiche di tutta una vita. Mi pare però che non ci siano delle differenze così nette: il bambino che non mangia carne è in quel momento attore così come lo è Manfredi nell'episodio sulla burocrazia. I dislivelli di tono, di stile, se sono reperibili, costituiscono difetti, ma non credo che nascano da una impostazione sbagliate: sono semplicemente carenze di regia. Ormai mi pare non ci sia più nessun regista che si ponga questo problema di coerenza meccanica in termini schematici: tutto senza attori o tutto con attori. Si utilizzano attori più o meno noti a seconda dei personaggi, a seconda dei fabbisogni scenici e, nel caso, si inventano attori adoperando persone che non hanno mai recitato prima.

D. (CHIARI, allievo di regia del I anno): *Il film presenta degli alti e bassi; in una formula di questo genere, credo sia quasi inevitabile. Si diceva poco fa che qualche manchevolezza nasce dalla eccessiva condensazione dei vari episodi: non mi sembra molto esatto. È chiaro che la storia delle quattro persone sull'aeroplano ci appare più completa, più viva, più umana propria perché ha dietro di sé tutti gli altri « sketches » del film che la sostengono, la spiegano e la giustificano costituendone una specie di supporto. Per questo sembra che le eventuali mancanze del film siano date dalla estrema condensazione dei singoli episodi: ma non è vero, perché ci sono, tra i momenti più alti del film, due immagini che sono date semplicemente da tre o quattro inquadrature. Mi riferisco e quelle iniziali del capitolo « La donna » che per me sono stati due*

momenti bellissimi, realizzati con minimo di scavo, di ragioni, e col massimo di condensazione. Ora, poiché questa storia dei quattro operai vive in quanto è tutta una serie di echi provenienti dagli « sketches » precedenti e che acquistano valore però, anche da queste immagini che parlano forse più di certi episodi più prolungati, più spiegati, più sviluppati, non ritengo che la condensazione dei singoli episodi sia un difetto di questo film.

R.: Mi pare che la sua sia una voce decisamente positiva sul film e la ringrazio. Io ho cercato qui di anticipare quelle che ritengo saranno le critiche e le riserve di fondo che verranno fatte sul film perché questi erano i più grossi pericoli che si sono presentati a noi autori. Non so se il film abbia saputo sufficientemente bruciare questa aneddotica e questo frammentarismo. Abbiamo tentato di farlo e non so se ci siamo riusciti. Comunque la ringrazio e ne profitto per aggiungere che per esempio nel capitolo sulla donna e precisamente fra « La madre », che è quella contadina che allatta il figlio, e « La monaca » che guarda i vestiti da sposa, manca un pezzo che la censura mi ha fatto tagliare; infatti quel capitolo cominciava in modo molto cinico e violento, con grandi panorami oleografici di Venezia, con una musica molto convenzionale e romantica e il passaggio di una gondola dove si intravedono due figure, due persone. Sembrava una grande storia d'amore, poi invece la macchina da presa, andando vicino a questa coppia, scopriva che erano due uomini. Da questa base iniziale, quella madre, quella monaca e anche i personaggi di donna che appaiono nel capitolo successivamente ricevevano una certa prospettiva, un certo valore positivo, proprio in quanto preceduti dalla constatazione di quali strani tipi di « donne » esistano nella società di oggi. Purtroppo però la censura me lo ha fatto tagliare. Il dialogo con questi signori della censura è pressoché impossibile: sono impermeabili a qualsiasi considerazione culturale. Non si capisce in nome di quale etica, di quale estetica esprimano i loro giudizi, le loro condanne. Consentono giulivi che milioni di bambini italiani assistano e vengano contaminati dal sadismo, dalla violenza, dal nazismo dei Bond e dei western anche italiani e poi infieriscono e sottilizzano su film innocenti e utili, perlomeno nelle intenzioni. Film onesti, comunque. Belli o brutti, non ha rilievo, in questa sede. I censori sono dei marziani.

D. (Bracci, allievo di regia del II anno): *Sono convinto che il problema degli attori, professionisti o non professionisti, non esiste come problema di base, ma ho avuto l'impressione che nel suo film qualche volta esso si affacci.*

Mi sono domandato ad esempio se avrebbe fatto quel lungo primo piano di Anna Magnani se l'attrice che doveva sostenerlo non fosse stata appunto Anna Magnani.

R.: L'avrei fatto comunque perché un rovesciamento di tono era assolutamente necessario in quel momento, dopo una fatica così esteriore e vistosa, dopo una scena così movimentata. Infatti la battuta che dice la suocera: « Adeli', te sei scoraggiata » è la ragione stessa della novella oltre che il punto di arrivo; il tema principale è quello del crollo di una donna di fronte alla fatica di portare avanti la barchetta di una famiglia nella nostra società. In questo caso il traffico e le difficoltà che ne nascono per i personaggi sono assunti come simbolo di una situazione più ampia. E questo non so se emerga con chiarezza. Non so se la situazione si dilati sufficientemente verso il simbolo. Queste erano le intenzioni; questo era lo scopo del primo piano di lei e del traffico visto da lei a conclusione di tutto.

D. (BRACCI): *Ho avuto la sensazione anch'io che lei abbia detto troppe cose, esposto troppi fatti, e il suo discorso mi è sembrato un po' pletorico, poiché non c'è bisogno di dire tante cose per mostrare il proprio mondo morale, filosofico o politico: anzi, se se ne dicono troppe si rischia di non approfondire abbastanza. Io credo che un autore — e non solo nel cinema, ma in qualsiasi campo — anche se racconta una semplice passeggiata di due persone, deve far capire se è o non è cattolico, che cosa pensa sulle donne e sulla politica ecc.; quindi un discorso più limitato anziché impedirle di dire tutto quello che lei voleva, forse le avrebbe consentito di dirlo meglio.*

R.: L'osservazione è molto giusta; è l'osservazione base, di fondo, che centra esattamente qual'è il problema di un film di questo tipo, quali gli inconvenienti di una iniziativa di questo genere. Come ho premesso all'inizio, posso dire che quasi condivido questa sua osservazione. So che teoricamente quello che dice lei è valido. So bene che la concezione della vita, il proprio punto di vista, l'ideologia, possono anche venir fuori da un dettaglio minimo. Il suo rilievo è il più chiaro e acuto che si possa esprimere sul film ed è anche il concetto che, prendendo spunto dal film, può portare ad un discorso generale sul modo di lavorare, di dirigere, di concepire il cinema, e che può essere molto utile in questa sede pedagogica.

D. (FAUSTO MONTESANTI): *Quali sono state le fonti nella scelta dei vari spunti, dei vari « sketches », dei vari episodi? Di che cosa ti sei servito? Ci sono fonti letterarie, ad esempio, da Barzini alla Parca, oppure vi siete affidati solamente alla vostra fantasia, in sede di sceneggiatura, o alla osservazione della*

realtà — e qui ti avrebbe indubbiamente soccorso l'esperienza di Specchio segreto *—? E vorrei sapere anche se nella scelta di queste fonti c'è un unico comun denominatore, che può essere una certa visione dell'Italia. Questa visione dell'Italia voleva essere una visione polemica, paradossale o obiettiva? È un'Italia come se l'aspettano gli stranieri, come credono di vederla gli stranieri o è un'Italia come la vediamo noi?*

R.: Per quanto riguarda gli autori nominati, il film ne è completamente indipendente. Ci sono stati degli accostamenti col libro di Barzini perché è intitolato « Gli italiani »: io non l'avevo neanche letto, era uscito in inglese negli USA e la traduzione italiana è apparsa recentemente. Sapevo che esisteva questo libro e che era stato concepito per un pubblico di lettori anglosassoni e nient'altro. Circa il libro della Parca non so neanche che cosa sia e di che tratti. Le fonti, è chiaro, sono tante e cioè la cronaca e un'ampia letteratura popolare. Un episodio è ispirato a una novella di Cecov, altri ad aneddoti molto noti. I materiali sono vari.

D. (MONTESANTI): *Forse non mi sono spiegato bene. Nella definizione di un certo tipico italiano quale è stato l'unico comun denominatore della scelta? Quali scopi vi prefiggevate sceneggiando il film?*

R.: Direi che gli scopi erano due e forse questa è l'antinomia del film. Uno è stato quello di seguire un criterio esclusivamente narrativo, come ad esempio nell'episodio di Peppino De Filippo e la Scarano, madre e figlio, concepito soltanto come racconto secondo una certa qualità narrativa, prescindendo da qualsiasi precedente e programmatico intento ideologico. L'altro criterio è stato invece di atteggiamento — per così dire — morale; un criterio tematico, politico, programmatico, volutamente e scopertamente didascalico; come ad esempio gli episodi del disoccupato napoletano, del monsignore, dell'operaio milanese, della scuola di campagna. Cerco di spiegare meglio. Ci siamo prefissi il compito teorico di realizzare qualcosa sul problema della donna cattolica in Italia: allora è stato necessario inventare un personaggio, una situazione che esemplificassero quella idea. È nata così la donnetta che abita in una borgata e va a piedi, venendo da una baracca, a pregare nella meravigliosa basilica che vale miliardi; da donnetta ha nel borsellino una spilla da balia, 100 lire e dicei lire: esita un momento, poi dà alla chiesa le cento lire, tenendo per sé le dieci lire. Contrasto elementare dunque. Schema elementare dunque. Discorso molto più politico, didascalico, che narrativo. L'idea, l'enunciazione critica, valgono e premono molto più

del personaggio, del carattere, della situazione. In questo senso posso aggiungere che i miei film sono abbastanza faziosi e settari, come si dice. Grazie al cielo, perché esprimono punti di vista morali, politici, punti di vista miei personali. Non ho assolutamente la pretesa dell'« oggettività ».

D. (D'ALESSANDRIA, allievo di regia del I anno): *Mi è sembrato che queste idee, questi racconti, queste proposte fatte al pubblico di riflettere su certe cose, siano piuttosto ovvie. Lo spettatore pensa alle stesse cose che lei ha detto, leggendo un fatto di cronaca, pensando al Ponte della Vittoria che dura meno del Ponte Milvio, non c'è quindi niente di nuovo. Il pubblico è portato a partecipare perché sono idee che trovano facile rispondenza in lui, però poi le dimentica facilmente proprio perché non c'è niente di nuovo che sia stato detto.*

R.: Questa può essere considerata una carenza del film. Invece io sono molto lieto che lei abbia fatto questa osservazione perché, realizzando il film, non siamo mai stati mossi da pretese della novità assoluta per la novità. Il pericolo di raccontare cose già note lo abbiamo individuato, lo abbiamo affrontato e lo abbiamo corso volutamente e meditatamente, sono quindici anni che nei film italiani si raccontano delle cose abbastanza simili a quelle esposte in questo film. Però abbiamo ritenuto opportuno continuare a esporle. Devo confessare che se ci sono cose che vanno dette non mi trattengo dal dirle, ripeterle, ribadirle. Non mi interessa se hanno perso il sapore di novità assolute, le dico lo stesso. Le ricordo a me stesso e agli spettatori. La resistenza al nazismo, o la presenza di questi due mostri assurdi della nostra società: il traffico e cioè l'episodio Magnani, e la burocrazia, cioè l'episodio Manfredi.

D. (D'ALESSADRIA): *Si, ma si corre il rischio di partecipare alla coralità di proteste al livello del fastidio, che non risolve niente.*

R.: Credo che nessun film abbia la pretesa di risolvere. Guai se ognuno di noi si proponesse oltre che di dimostrare, di denunciare le cose nella dimensione della quantità di sofferenza che i personaggi sopportano, anche di suggerire i rimedi per eliminare quelle sofferenze. Quando un autore « vede » quella Magnani o quel Manfredi o quel bambino della carne o quella vecchietta che va a dare l'obolo, non vuole, non può pretendere di dimostrare come dovrebbe essere l'organizzazione urbanistica, la chiesa, la religione, come dovrebbe funzionare la burocrazia. Gli strumenti per correggere le ca-

renze di queste strutture fanno parte di un altro tipo di discorso. La narrazione può indicare quali sono i sentimenti, i problemi e la quantità di sofferenza di quel personaggio, di quell'uomo o di quella donna alle prese con quella situazione sociale; non mi pare che sia possibile nello stesso tempo suggerire all'interno della stessa narrazione anche i rimedi.

D. (LODOLETTA LUPO): *Sulla base di quello che diceva Montesanti poco fa, vorrei chiederti quali sono stati, grosso modo, i criteri che avete usato nel dilatare più o meno gli episodi, cioè: il film è composto di alcuni episodi piuttosto distesi, piuttosto lunghi e di altri fatti di poche inquadrature e di alcune impressioni. Questa scelta, che è stata naturalmente necessaria e meditata, da che cosa è stata guidata?*

R.: Ogni racconto aveva la sua lunghezza intrinseca, naturale. Quello di Manfredi intitolato « Il labirinto », per le sue caratteristiche, ci è sembrato che potesse essere valido soltanto se molto dilatato, perché è un tipo di ossessione, di andirivieni e di girovagare che deve proprio diventare estenuante per raggiungere in pieno il suo significato. Quello della monaca, invece, è fatalmente un'immagine; si tratta semplicemente di una ragazza bella, giovane, che è monaca e che guarda dei vestiti da sposa: il rimpianto, la nostalgia, il sentimento di lei non poteva essere, a nostro parere, raccontato altro che da una sola immagine. È appunto questo modo di procedere a volte fulmineo, a volte più disteso, che è il vero problema del film, e ne è un pochino, diciamo, anche la novità. Infatti non è un film a episodi tipico dove ci sono tre o quattro racconti di uguale lunghezza interpretato da quattro celebri divi. È molto diverso. Non è il film tradizionale, a romanzo, a struttura chiusa, dove ci sono un inizio e una fine, dove c'è l'intreccio che sostiene e che riesce ad un certo punto, a conquistare lo spettatore e a « tenerlo », anche attraverso l'affetto quasi fisico che fa nascere nei riguardi dei protagonisti. Per *Made in Italy* abbiamo rinunciato a tutti questi vantaggi tradizionali, a queste « coperture » narrative. Tutto è libero. Ogni volta comincia un racconto che non si sa quanto duri. Per lo spettatore non esiste nessun punto di riferimento aprioristico. Tutto ciò è molto sconcertante e presenta grossi inconvenienti, perché può essere di non facile assimilazione.

D. (FIORAVANTI): *Mentre tutti gli episodi in genere sono impostati su una recitazione, su una costruzione, una struttura di normale racconto, quello di Manfredi — il cittadino a contatto con l'anagrafe — è portato sul piano del*

grottesco, e il personaggio quasi sul piano della marionetta. Perché questo è stato fatto? Per condensare in maniera grottesca tutti gli inconvenienti della burocrazia portandoli in una specie di atmosfera irreale oppure è stata una esigenza imposta dal non voler ripetere cose già dette o circostanze già riportate da altri film?

R.: Abbiamo parlato poco fa del problema del riprendere, del ripetere, argomenti o temi già affrontati e dibattuti da precedenti film. Riguardo all'episodio Manfredi devo dire che purtroppo questa differenza di stile non è affatto voluta. È colpevolmente casuale.

D. (FIORAVANTI): *Non trovo differenza di stile, ma di impostazione dei personaggi. È un'altra cosa. Stilisticamente è Nanni Loy che racconta, con la chiarezza che gli è consueta. Però effettivamente Manfredi è un individuo a contatto con un mondo che nella realtà non esiste; esiste in quanto sintesi del mondo della burocrazia, ma nelle circostanze tipiche analizzate, è un mondo che non esiste.*

R.: Forse in questo caso è stata l'esigenza di spingere il simbolo, di far capire che c'è qualcosa di più: un rapporto fra il cittadino e lo Stato, lo Stato come incubo, lo Stato come rete di leggi e di regolamenti sconosciuti. Forse lo sforzo di tirar fuori il simbolo mi ha condotto a rendere l'episodio in modi un po' letterari, un po' forzati sopra le righe. Proprio per estrarne un senso diverso dal dato strettamente veristico.

D. (CALDERONE): *Io posso accettare tutti gli episodi presi uno per uno e godermeli, però sento la mancanza di una soluzione, sia di regìa che di racconto, che metta tutte queste cose insieme e vedo che, laddove si cerca di darla, è la soluzione più banale, più ovvia e più facile; anzi, se si vuole identificarla con i quattro emigrati che legherebbero il tutto, è molto equivoca.*

R.: Se lei trova equivoco il così detto filo conduttore e precisamente il racconto del viaggio dei quattro operai e del loro comportamento sull'aereo, se lei non condivide una impostazione a cinque capitoli, impostazione che non è tradizionale, non è del film a storia unica né del film a episodi — appartiene infatti forse più all'inchiesta, al saggio o al libro di novelle — se lei ripeto non condivide tutto questo, indubbiamente il passaggio da un episodio all'altro può essere considerato arbitrario, eterogeneo, eclettico, gratuito. Se a suo parere dagli episodi non scaturisce naturalmente la chiara esemplificazione del tema affrontato, se gli episodi non sono « necessari » al racconto degli emigrati in viaggio, e viceversa se il comportamento

degli emigrati non « provoca » obbligatoriamente la nascita, la presenza degli episodi, in questo caso la sua osservazione è ineccepibile, la sua critica molto esatta. Evidentemente noi autori confidavamo nel fatto che tutte le diversificazioni e le discordanze degli episodi fossero solo apparenti; speravamo che non ci fosse bisogno degli usuali collegamenti di intreccio, meccanici, esterni, convenzionali, naturalistici, e che a dare unità al film fosse sufficiente lo stesso tipo di moralità, una certa comune tensione psicologica, una continuità di atteggiamento nei riguardi dei personaggi, una identica e sempre presente intenzione ideologica. Evidentemente, per ciò che la concerne, tutto ciò non è emerso, forse è rimasto sotto pelle. Mi auguro che il suo punto di vista non sia condiviso da molti altri spettatori. Anche se è intelligente e rispettabilissimo.

D. (CALDERONE): *Se io avessi cinque minuti di tempo, alla fine di ogni « sketch », per pensarci su prima di passare all'altro, sarebbe un'altra cosa.*

R.: Infatti questo è un problema che ci siamo posti. Nel libro di novelle, il racconto finito lascia il resto della pagina bianca. Poi c'è una pagina bianca con il titolo della novella seguente. Nella pagina successiva comincia un altro racconto. Questi bianchi sono occasioni di riflessione e di distacco. Ora questo gioco di pause noi non abbiamo saputo risolverlo, perché qualsiasi sistema ci appariva artificiale. Si sarebbe potuto assegnare ad ogni racconto un titolo, conseguendo un enorme vantaggio dal punto di vista della chiarezza e dell'efficacia. Però avremmo disseminato il film di una quantità di scritte fastidiosissime obbligando lo spettatore a leggere continuamente. È stato quindi un problema che è rimasto, in certo senso, insoluto. Come tanti altri del resto. Ahimé! (2).

---

(2) *Questo colloquio ha avuto luogo il* 21 *dicembre* 1965 *in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia, sotto la direzione del dott. Fioravanti, dopo la proiezione ad insegnanti ed allievi del film* Made in Italy. *Abbiamo trascritto fedelmente — salvo gli inevitabili adattamenti di forma — dalla registrazione a magnetofono. Ha curato il testo Lodoletta Lupo.*

Note

Cuneo: vivaio e non monumento

Il « III Festival del Film sulla Resistenza » ha avuto luogo a Cuneo nella settimana dal 22 al 28 novembre 1965. Mentre i convegni su questo tema negli ultimi dieci anni sono rimbalzati da una sede all'altra senza una successione programmata, nella città piemontese l'appuntamento è ormai fisso ed improrogabile: dodici mesi sono ritenuti il giusto lasso di tempo per il ripetersi di una manifestazione che fa proliferare attorno ad un inamovibile tronco i germogli di cento volenterose implicazioni.

Il convegno del '56 a Bologna (« Il cinema postbellico e la Resistenza ») aveva in qualche modo sottolineata la necessità di un inquadramento organizzativo rivolto a non lasciare disperso il materiale filmico e letterario che era fiorito su di un passato soltanto prossimo, ma che già accennava a divenire remoto per la fatale smania di riviviscenza di uomini e cose. Riassorbite dalle personali preoccupazioni di ciascuno dei presenti, le proposte restarono mute e non se ne riparlò che a Grugliasco, nel '63 (« Tendenze attuali del cinema antifascista italiano »), dove fu abbastanza facile scoprire quanto non era stato fatto per mantenere le promesse — non escluse quelle produttive — e come risultava deludente inventariare le opere che si erano venute frattanto accumulando.

Nel gennaio '64 a Genova (« Significato attuale del film sulla Resistenza europea »), nuovo punto della situazione e nuove dolenti accuse di disimpegno che toccavano un po' tutti coloro cui sarebbe spettato di mantenere in vita interessi di non secondaria rilevanza. Talché a Cuneo, nel dicembre dello stesso anno, in occasione del II Festival cinematografico-resistenziale, tornò utile ripetere ancora una volta l'auspicio che venissero fissate le strutture e la sede di un Centro Audiovisivo della Resistenza a raccogliere un vastissimo materiale letterario, cinematografico, fotografico, radiofonico, televisivo ed iconografico.

Che le opere subiscano le annate buone o cattive, che talvolta l'entusiasmo e l'impegno degli autori non sia pari al risultato è dato accertato, ma per una comunità l'imporsi una « memoria » è necessità fondamentale di conoscenza. Una « memoria », ovviamente, aperta e dinamica, da attuarsi con i piedi sulla terra battuta, con esperienza e caparbietà. Quest'anno, a Cuneo, con la Rassegna, la Retrospettiva, il Convegno, la Mostra del Libro e del Disco Europei sulla Resistenza, è tornata la formale promessa di qualcosa di più. A Cuneo le

persone giuste al giusto posto non sono solamente una intenzione organizzativa: potrebbero essere la premessa di una realizzazione troppo a lungo procrastinata.

D'altra parte, il compito più concreto ed immediato di chi ha vissuto quel difficile e combattivo periodo resta senza indecisione quello di proiettarne tutta l'effettiva importanza nei giovani, tenendo presente che l'unica possibilità di successo, in simile opera, sta nell'aggiornare gli strumenti educativi. E di tale finalità va tenuto conto sino all'uso di ogni singolo aggettivo se non si vuole affogare nell'illusoria efficacia della retorica, che oggi significa, prima ancora che superamento, fiato sprecato. La verità, prima di tutto: perché chi allora non era ancora nato od era solamente vittima innocente della situazione possa sapere. E la verità completa anche se dura e difficile, cruda e dolorosa.

Il materiale da memorizzare, in ogni sezione, pertanto, dovrà essere abbondante e di agevole consultazione per tutti. Ma questo sarà solo il primo passo. Dopo, l'incarico si farà più complesso, esigente di sensibilissima adesione alla mentalità dei giovani attuali, pronto a non dimenticare mai che se la storia spesso si ripete e le generazioni si somigliano nelle esperienze, le mentalità divergono profondamente ed il dare a tutti un denominatore comune di base è lunga e faticosa operazione.

Oggi, il discorso politico si è fatto più sommesso e tanto meno apologetico; certe parole hanno acquistato significanze universali; i popoli sanno intravvedere oltre più trasparenti frontiere nuove allettanti promesse. I giovani conoscono e subiscono altre perplessità e struggimenti. La realtà storica preme da nuovi lati, si manifesta con volti difformi. Restano soli inalterati i sentimenti umani, fissi come la struttura biologica ad attestare dell'uomo. Alla base delle vicende che commuovono od indignano non basteranno più le etichette enfatiche che hanno edulcorato la nostra educazione: in termini odierni l'entusiasmo diverrà gioia del reciproco rispetto, la viltà legittimo timore di venire sopraffatti, la ribellione decisione di ricacciare il pericolo. Uguali per tutti, come il respiro. Passata l'epoca dei monumenti, resta la sostanza del vivere civile.

Più si definisce l'universalità dei sentimenti umani, più tende a divenire anonima la figura del personaggio. E allora, ferma restando la realtà dei fatti veramente accaduti, si deve rivoltare il mito dall'interno e si potrà anche venire a scoprire che la decisione « eroica » è stata suggerita dalla propria dignità di uomo e non da una astratta vocazione.

Vale per la Resistenza — intesa in termini di narrazione — quanto di recente è stato più volte affermato a proposito del rapporto cinema-letteratura, e, per quel che ne discende, del personaggio, del linguaggio, dei contenuti, dell'autentico e del contrario. Senza voler qui aprire parentesi dottrinali è sin troppo evidente che la configurazione espressiva pur di un tema tanto impegnante e denso non dovrebbe mai estraniarsi da una problematicità generale; né isolarsi in qualcosa di « dignità e rispetto intoccabili », quindi di inerte materia, esterna a sovvolgimenti che non sono frutto di fuggevoli mode, di riti e rituali effimeri. Se vogliamo ancora parlare della Resistenza — e penso non si sia in pochi a volerlo — dobbiamo farlo entro le linee di un dibattito, non solamente conoscitivo, che accettiamo perché è nell'essere delle cose stesse della nostra quotidianità. Riflessione e verifica; anche le tradizioni più nobili rischiano col tempo le stratificazioni, il graduale sedimento di succhi conformistici che

corrodono e, quindi, convertono orgogliose ribellioni in dati anodini. Certe realtà, ch'erano ier l'altro ragione di scalpore — se non di scandalo —, che sapevano di eversione agli occhi dei benpensanti, si sono (si vorrebbe dire di colpo) *trasformate in verità e realtà accettate da tutti, e con assoluta indifferenza. È proprio questa indifferenza che deve porci in allarme, che deve indicarci la necessità improrogabile di strade nuove per fiaccare l'opera normalizzatrice attuata da chi ha interesse a vendere come prodotto distensivo qualcosa che, all'inverso, si proponeva di tenere deste le coscienze.*

Parlare, dunque, della Resistenza ma in termini aggiornati, attuali, siffatti da non rischiare l'inglobamento nel sistema. A Festival concluso, a premi consegnati, l'esemplificazione prima ci viene dal cecoslovacco A paty jezdec je strach (*... e il quinto cavaliere è la paura*) *di Zbynek Brynych, cui è stata assegnata la « Targa d'oro ». Qui, infatti, la necessità di una formula adeguata per parlare a questa generazione delle sofferenze dell'altra ha contagiato anche il linguaggio. È appunto dal coerente equilibrio tra forma e posizione personale del regista che scaturisce un'opera di eccezionale interesse e vitalità.*

Il film, con scrittura tesa e convulsa, narra di un ex medico ebreo durante l'occupazione nazista di Praga: il suo nome è Braun, la sua posizione quella di un incruento kapò. Mentre i suoi correligionari vengono deportati a migliaia ed i loro beni ammassati nei depositi del Reich, egli campa ed ha pure un lavoro: quello di magazziniere in uno di questi desolati centri di raccolta. Gli strumenti musicali, i mobili, gli oggetti personali e di culto vengono mostrati in un ordine dove l'eco della disperazione di coloro ai quali le cose sono appartenute è soltanto formalmente estraneo, decantata com'è la ricerca grafica dell'esposizione. L'effetto che nasce da ogni fotogramma è in realtà macabro e riesce a darci esatto il raggelante senso di « esseri » un tempo vivi e poi essicati nella teca dell'odio.

Nello stabile dove alloggia Braun (la sua abitazione è una soffitta di clima bressoniano, più cella che casa) viene portato un ferito. Un resistente? Forse. Toccherà, comunque, all'ebreo salvargli la vita ed ancora a lui — cui solo una irreprensibile fedeltà agli aguzzini potrebbe prolungare il trattamento di favore — cercargli della morfina per la città, fra drogati in fuga dalla realtà delle giornate del terrore e fra ammalati di mente chiusi nella atmosfera allucinante di un ospedale psichiatrico, che è insieme raffigurazione realistica di una condizione patologica e simbolo esistenziale. Il gesto gli costerà la denuncia e la morte. Ma la fine, sotto lo sguardo della Gestapo, egli se la darà da solo. Gli inquilini dello stabile, stremati dall'ansia della perquisizione e soli di fronte al rischio di venire implicati, vedranno tutti il suo cadavere prima di risalire agli appartamenti. Non sarà più il volto del braccato Braun, ma di una vittima del nazismo caduto in battaglia. La dignità lo avrà messo più a fuoco di loro, che la Grande Paura accomuna in una massa opaca, senza forza né sentimenti.

Le intenzioni di Brynych, fra le pieghe perfette di una cadenza ossessiva, arrivano allo spettatore chiuse in un rutilante caleidoscopio di bianchi folgoranti e di neri profondi, composto secondo un ritmo assoluto di drammatica progressione. La Paura senza quartiere esce, così, protagonista da quel tempo e da quella vicenda: non un sentimento che può prevalere su ciascuno di noi in un certo momento, ma la conseguenza di una situazione possibile nella Praga del '43. Ma prima di definirsi, durante il suo svolgersi, film di notevolissimo rispetto

... E il quinto cavaliere è la paura, *coi suoi titoli di testa allusivi ed allucinanti, già aveva perentoriamente fissato quell'orribile strumento di persuasione che gli uomini usano contro altri uomini per schiacciarli. Ebrei, negri, miseri o forti che siano.*

Un'altra opera ha puntualizzato il tema dell'eroe per forza, illuminando il protagonista di luce pacata ed intimista; frugando con pazienza prima nella sua viltà, poi nel rabbioso gesto finale, ce lo ha reso caro proprio per i suoi dubbi ed i suoi ripensamenti: Covjek sa fotografije (*t.l.*: *L'uomo della fotografia*) *dello jugoslavo Vladimir Pogacic. Qui il linguaggio è più tradizionale, il respiro più modesto, e lo spunto narrativo porta a reminiscenze rosselliniane* (*un modesto impiegato viene scambiato, a causa della somiglianza dei tratti, per uno dei protagonisti della Resistenza*). *Ma la povertà fisica dell'interprete, il bravo e convincente Nikola Milic* (*premio per il miglior attore*), *fuga ogni sospetto di imitazione del Della Rovere-De Sica. Strumento involontario nel gioco delle parti, il meschino uomo della strada pagherà con la vita il* quid pro quo. *Ma la molla determinante della sua insospettabile sfida « eroica » avrà gli occhi di una donna .*

Da « Il voltagabbana » di Davide Lajolo, Nelo Risi ha tratto il soggetto del suo La strada più lunga, *un originale televisivo inserito in un ridotto ciclo di racconti sceneggiati trasmessi dalla TV italiana a celebrazione del ventennale della Resistenza. Anche qui l'anti eroe, seppure sotto una luce per noi italiani più spietata. Uno dei molti che hanno passato gli anni migliori al fronte, lontano da casa e con l'impegno di obbedire ad un dovere. Dopo la lotta e le sanguinose esperienze, un ritorno che non significa pace né ricostruzione, ma angosciosa presa di coscienza di fronte alla tragedia dell'8 settembre. Seppure nel limitativo arco di un racconto su commissione* (*con le remore che il caso chiama in causa e che lo scrupolo burocratico del funzionamento accresce ed aggrava*), *Risi ha nondimeno sviluppato con dolorosa passione il tema centrale rimasto integro nel passaggio dalla pagina al piccolo schermo: il corruccio rabbioso del protagonista che non si vuole arrendere alla evidenza dello sfacelo completo di una ideologia in cui aveva onestamente creduto e, poi, la lenta contrastata decisione di « passare » razionalmente dall'altra parte. Fidando anche in un Volontè misurato ed estraneo a modi tradizionali, Risi ha potuto dare giusta rilevanza ad un personaggio che se è protagonista di una vicenda « privata » è però insieme coro della stessa e, quindi, collegamento di un fitto intreccio di appunti e sottolineature tendenti opportunamente a dilatare gli eventi oltre il caso personale per un più concreto e responsabile dialogo con la grande massa dei telespettatori.*

È sempre con curiosità, una curiosità pregiudiziale, che ci accingiamo a leggere o a vedere come i tedeschi di oggi analizzano od esemplificano le vicende del razzismo nella Germania di ieri. Se i larvati tentativi della produzione « fedele » hanno confermato pessimistiche previsioni, è bastato 20 *anni or sono* Gli assassini sono tra noi *di Staudte per indicare quanto la bestiale vocazione al genocidio della passata generazione sia per i contemporanei dell'Est causa di opprimente vergogna.* Professor Mamlock *di Konrad Wolf è riprova appunto di questo non trattenuto ritegno nell'affondare il coltello nella piaga.*

Se l'orrore per quanto lo stato nazista ha architettato contro gli ebrei s'è accompagnato nel dopoguerra non solo alla naturale pietà per le vittime, ma

all'acerbo stupore per un fenomeno di ragionata follia che trasformò in assassini (od in muti esecutori) milioni di individui civili, è pur vero che anche allora, e tra gli stessi predestinati al massacro, molti ritenevano impensabile che si sarebbe giunti ad un livello scientifico di annientamento. Fu appunto questa incredulità ottimistica che trattenne tanti segnati dalla stella di Davide alle loro case, alle loro professioni, nell'illusione che i giorni maligni sarebbero finiti prima dell'apocalisse. Sino a quando fu troppo tardi per lasciare il paese per un altro più ospitale.

Quello di Mamlock non è pertanto un caso limite, eccezionale. La sua fiducia negli uomini lo tradirà come medico e come uomo. Verrà umiliato e radiato per la sola ragione che tutta la sua razza deve finire, anche se il suo nome è quello di un valoroso primario e pur se egli stesso si è sempre considerato un « tedesco » pari a tanti. Prima ancora di riuscire a darsi coscienza di un giustificato odio per i suoi concittadini che lo vogliono finito, Mamlock si eliminerà, da solo, al tavolo di lavoro. Non un eroe in senso epico, ma neppure un vigliacco. Una creatura delusa, distrutta, cui la voragine dell'assurdo umano suggerirà la sola strada del suicidio.

A conti fatti, si può affermare che il soggetto di un film « della » o « sulla » Resistenza (film che affrontano la realtà storica convalidandola o affiancandola con vicende più o meno romanzate) si rende passivo di un giudizio tutto particolare e, in un certo senso, di una accoglienza di pubblico abbastanza estranea alle regole di mercato, dovuta a fattori sentimentali che non è difficile rintracciare nella maggioranza degli spettatori. Una sorta di prevenzione (che può sostanziarsi in esperienza diretta solo in rari casi) esige infatti dal film resistenziale — pur in senso molto ampio — soluzioni narrative che sono soltanto alla portata di chi possieda per mano abilissima quelle doti insolite di saper fare accettare quello che non è.

Diciamo questo perché durante le giornate di Cuneo ci è capitato più volte, sollecitati dalle sincere reazioni di un pubblico oltre modo appassionato e sensibile, di dover riflettere sulle notevoli difficoltà che un autore, impegnato in questo particolare filone, ha da superare per riuscire a creare un'opera non tanto priva di grosse pecche, quanto sopra tutto lontana da quelle lacune di « attendibilità » che anche lo spettatore di mediocre cultura non riesce a superare. È un fatto che film del genere, che narrano di un certo periodo ben definito nella sua configurazione storica, proprio per la rigorosa tensione del pubblico rischiano nel risultato finale l'incidenza di eventuali sfilacciature in misura ben più massiccia di qualsivoglia tipo di racconto cinematografico, compresi quelli su fatti universalmente noti.

È un fatto che i soggetti resistenziali descrivono in genere tragedie spaventose, stragi, esodi dolorosi tra stenti e difficoltà di ogni genere, bombardamenti indiscriminati e decimazioni. Sin qui, siamo ancora ad una mediazione ritenuta indispensabile, all'illustrazione della storia; il cinema ha prestato l'occhio di una presenza attenta a chi non era presente (e nella quasi totalità dei casi viene avallata l'autenticità del racconto, salvo il caso di improprietà storiche assolutamente insostenibili). Ebbene, quando della tragedia generale si focalizza solamente un particolare e invece di una massa di gente dolorante si arriva ad inquadrare un individuo, le esigenze del « lettore » si moltiplicano. La sua disposizione all'accettazione cala di colpo.

Basta un nonnulla perché una storia privata, scadendo nel romanzato, rischi il fastidio. L'emozione lascia il posto all'indifferenza. Il caso fortunato che tocca il protagonista — l'eccezione ad una regola di generale disastro — si muta in irritante licenza fantastica. Il lieto fine assurge a significato limite ed è respinto dallo spettatore quasi come una offesa al senso comune. Le guerre lasciano indiscutibilmente dei sopravvissuti, la crudeltà nella sua furia trascura pur sempre qualcuno, i prigionieri spesso tornano alle loro case: sullo schermo, la felice casualità diviene quasi incoscientemente componente insopportabile in un contesto che deve riuscire plausibile senza sfiorare il miracolo. Lo stesso pubblico che in tantissime altre occasioni accetterebbe gli amori a prima vista, le fughe sensazionali al fischio sinistro delle pallottole, i salvataggi in extremis, becca senza remissione questi fatti rituali se inseriti in un testo resistenziale.

Questi i motivi per cui alcune opere passate a Cuneo (l'ungherese Alba Regia, *il polacco* Barwy Walki, *il sovietico* Doc'Stratjone, *il tedesco orientale* Koenigskinder), *prima di essere dei mediocri film per la critica, sono risultati dei film sbagliati per il pubblico.*

Alba Regia *di Mihály Szemes, ad esempio, è la storia di un amore « impossibile » (o tragico: dell'inutile attesa dell'amato non sapremo di più) fra una partigiana russa, cui ha prestato il volto vivido una Samoilova in minore, ed un medico ungherese in una zona magiara del fluttuante confine, ora in mano degli invasori tedeschi ora dei russi. E non sarà sicuramente un patetismo sdolcinato a salvarlo dalle débacle, né la sola sequenza in cui il racconto fa centro: il ballo della protagonista (di cui si nasconde l'identità) che, unica ballerina, passa al ritmo di un valzer viennese dalle braccia di un ufficiale tedesco a quelle di un altro in una sorta di strindberghiana danza di morte.*

D'altro canto, Barwy Walki (*t.l.: I colori della lotta*) *di Jerzy Passendorfer, forse per volersi sottrarre al pericolo di trattare in forma eccessivamente apologetica la biografia dell'attuale Ministro degli Interni polacco (Mieczyslaw Moczar), già capo di stato maggiore della Resistenza, ha tentato la via dell'ampia opera corale — un grosso western, in termini spicci — con un incalzare veramente affannoso di avvenimenti partigiani che frastornano per la loro complessità. C'è l'elemento nuovo delle controversie fra i diversi gruppi della Resistenza polacca, fatti che sono storia di quel Paese (ne abbiamo avuto una descrizione abbastanza viva ed inquietante in* Popiol i diament [*Cenere e diamanti*] *di Wajda, seppure il film s'asprisse nel primo giorno di pace e, quindi, i contrasti stessero per assumere configurazione più politica che tattica), ma, premendo il pedale dell'avventura, Passendorfer non ha portato alcuna luce in un crogiuolo tanto ribollente.*

Altri partigiani di pianura, con suggestivi e frenetici movimenti di pattuglie a cavallo, in Doc'Stratione (*t.l.: La figlia di Stratione*) *di Vassili Levin. Se la mefistofelica avvenenza dell'attor giovane, sin dai titoli di testa, è premonitrice di infausti accadimenti, la gabbatura finale ai tedeschi ottusi oltre misura da parte dell'« eroina » e di alcuni personaggi dispersi lungo il contorto filo del racconto sa di così artificiosa costruzione da costringere lo spettatore al rifiuto.*

In Koenigskinder *di Frank Beyer, infine, una causalità magari possibile: due innamorati che per molti anni sono rimasti senza notizie l'uno dell'altro si incontrano finalmente in un aeroporto di guerra e non si vedono. Ma il sin-*

golare avvenimento si aggiunge ad un contesto che ripercorre schemi tradizionali che oppongono l'amore di patria a quello per una donna.

Abbiamo quindi tirato in ballo quattro film di nobile slancio caduti sul fronte della Resistenza. Malgrado a volte certa provvedutezza di mestiere, a volte una buona disposizione di propositi. Almeno due di essi recavano inoltre palese un tentativo di smitizzazione, tentativo così auspicabile perché la sostanza del serio discorso che ci sta a cuore possa entrare, magari di soppiatto, anche negli orecchi di chi non vuole capire: senza lauro sulla fronte né piedistallo sotto i calcagni. Ma quando si accenna alla necessità di un linguaggio e di argomenti lontani dall'enfasi — che non serve più perché rugginosa per il nostro tempo — non si sono ancora sottolineati tutti i pericoli ai quali sono esposte le buone intenzioni affinché esse non cadano nella disattenzione o, peggio, nell'incredulità. Oggi il pubblico, benché non sia sufficientemente aggiornato per accogliere e recepire certi fatti cinematografici ove l'arte ha assistito la mano dell'autore, è comunque in una condizione di superallenamento visivo; è vittima consenziente del bombardamento visuale, ma è vittima sperimentatissima.

La misura, dote che spesso più d'ogni altra viene a mancare e che è sorella maggiore di manchevolezze correnti, è fattore cui il pubblico presta un udito particolare. E più che mai nei film di cui trattiamo, dove fra la realtà che fa da sfondo alla storia e gli accadimenti privati (inventati o reinventati) deve intercorrere un rapporto delicato e sempre sulla corda di una intelligente sensibilità. Pur se non si tratta di un capolavoro, anche lo spettatore meno provveduto prova per l'autore — che ha saputo stare entro le righe — una sorta di rispetto che si traduce, a spettacolo concluso, in stima affettuosa per la constatata rinuncia alla strumentalizzazione di grossolani fattori emotivi che avviliscono la platea non appena questa si ridesta dall'ipnotico intrattenimento. Queste osservazioni per introdurre Verigata *(t.l.: La catena) del bulgaro Liubomir Sciarlandjev, una delle opere che più profondamente ci hanno colpito e convinto per l'impegno, la compattezza ed il rigore.*

Della cinematografia bulgara personalmente poco conosciamo, una diecina di film in complesso, da cui non sapremmo ricavare un giudizio di fondo. Di Il ladro di pesche, *ad esempio, presentato lo scorso anno a Venezia, conserviamo un ricordo non certo spiacevole: un racconto garbato e vecchiotto, una indagine sensibile ma un po' frusta, un risultato — in complesso — apprezzabile più per l'onestà dell'impegno che per meriti apertamente scattanti. Sciarlandjev, autore esordiente, apre questo suo racconto con un gruppo di detenuti che viaggiano sullo stesso vagone a pochi metri dai passeggeri comuni. Siamo nel periodo della lotta partigiana e sappiamo che il giovane che porta una pesante catena alla caviglia è un « politico ». Il clima attorno ai viaggiatori non è teso o depresso: basta una battuta per sentirsi vivi. C'è anche la macchietta di un ebreo in manette che fa il buffone godendo del successo presso i vicini come di una riuscita vendetta contro i suoi carcerieri. L'uomo della catena riuscirà più tardi a calarsi dal treno ed avrà inizio la sua rallentata fuga di animale braccato dalla Gestapo sguinzagliata.*

Per l'autore non è stato, però, determinante sottolineare ancora una volta il sadismo degli aguzzini, gli eccessi di una follia omicida (anzi, ad un certo punto della vicenda qualcuno in divisa vede spuntare un anello della catena

da un carro di letame e lo lascia egualmente passare oltre il posto di blocco che gli spettava di sorvegliare). Non gli interessava mettere l'accento sulla generale crudeltà, quanto piuttosto di porlo sulla pena di chi, in guerra come in pace, è costretto a trascinarsi senza la libertà di poter camminare nella direzione che il suo arbitrio gli ha suggerito. Certamente la stanchezza annientante ed il dolore del protagonista incatenato sono stati trasmessi con abilissimo dosaggio comunicativo talché è d'obbligo rispondere con una partecipazione quasi « fisica », certamente, quei piedi nudi, uno dopo l'altro nel fango, tra gli sterpi, nelle pietraie sono la descrizione di un tentativo di sopravvivenza in condizioni disperate, ma il discorso del giovane regista si allarga ben al di là di quell'arrancare del prigioniero, trascinando una catena di una trentina di chili lungo il suo calvario. Col tramite di una fotografia spesso radente al suolo, per cui le dimensioni dei piedi piagati divengono gigantesche ed incombenti, Sciarlandjev esprime così con singolare violenza visiva e sofferta partecipazione tutti i dolori di tutte le prigionie e di tutte le persecuzioni. Sono fotogrammi implacabili, mai travalicanti nella sponda della compiacenza, che emblematicamente rilevano il diritto dell'uomo alla libertà, schiacciata da quell'oggetto forgiato da un male che non vuole morire (1).

CLAUDIO BERTIERI

La Giuria del 3º Festival Internazionale del Film sulla Resistenza — composta da Claudio Bertieri (Italia), Alberto Blandi (Italia), Dejan Kosanovic (Jugoslavia), Ricardo Muñoz Suay (Spagna), Filippo Sacchi (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

TARGA D'ORO « CITTÀ DI CUNEO »: *A paty jebedec je strach* (t.l.: ... E il quinto cavaliere è la paura) di Zbynek Brynych (Cecoslovacchia);

TARGA D'ARGENTO « CITTÀ DI CUNEO »: *Verigata* (t.l.: La catena) di Liubomir Ivanov Sciarlandjev (Bulgaria);

TARGA D'ARGENTO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE: Nikola Milic per *Covjek sa fotografije* (t.l.: L'uomo della fotografia) (Jugoslavia);

TARGA D'ARGENTO PER IL MIGLIORE DOCUMENTARIO: *L'homme seul* di Patrick Ledoux (Belgio);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *La strada più lunga,* telefilm di Nelo Risi (Italia).

---

(1) La Mostra Retrospettiva, ordinata da chi scrive, ha voluto raccogliere un certo numero di opere, tra quelle meno conosciute, che potessero vantaggiosamente comporre un ampio panorama mondiale del film resistenziale sottolineandone i diversi aspetti, le difformi impostazioni, le varianti caratteristiche nazionali. Cronologicamente esposta, essa comprendeva:

Hangmen Also Die (Anche i boia muoiono) di Fritz Lang, USA (1943), *Raduga* (Arcobaleno) di Mark Donskoi, URSS (1943), *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano, Italia (1946), *La dernière chance* (L'ultima speranza) di Leopold Lindtberg, Svizzera (1946), *Rotation* (t.l.: La rotativa) di Wolfgang Staudte, Repubblica Democratica Tedesca (1949), *Septemvrüzi* (t.l.: Settembristi) di Zachari Jandov, Bulgaria (1954),

I film di Cuneo

BARWY WALKI (t.l. **I colori della lotta**) — **r.**: Jerzy Passendorfer - **sc.**: Wojciech Zukrowski - **f.** (scope b/n) : Kazimierz Konrad - **int.**: Tadeusz Schmidt, Krzysztof Chamiec, Riszard Pietruski, Wojciech Siemion e Zdzislaw Maklakiewicz - **p.**: gruppo « Iluzjon » - **o.**: Polonia, 1964.

COVJEK SA FOTOGRAFIJE (t.l. **L'uomo della fotografia**) — **r.**: Vladimir Pogacic - **sc.**: Dragoslav Ilic - **f.**: Milorad Markovic - **scg.**: Nikola Radanovic - **int.**: Nikola Milic, Olivera Markovic, Milan Puzic, Tomanija Durocko, Janez Vrhovec e Severin Bjelic - **p.**: Jadran Film, Zagabria - **o.**: Jugoslavia, 1965.

KÖNIGSKINDER — **r.**: Frank Beyer - **sc.**: Edith e Walter Gorrish - **f.**: Günter Marczinkowski - **scg.**: Alfred Hirschmeier - **int.**: Annekathrin Bürger, Armin Mueller-Stahl, Ulrich Thein - **p.**: DEFA, Berlino - **o.**: Repubblica Democratica Tedesca, 1962.

PROFESSOR MAMLOCK — **r.**: Konrad Wolf - **s.**: Friedrich Wolf - **sc.**: Karl-Georg Egel e Konrad Wolf - **f.**: Werner Bergmann - **int.**: Wolfgang Heinz, Ursula Burg, Hilmar Thate, Doris Abesser, Herwart Grosse, Lissy Tempelhof, Franz Kutschera e Agnes Krauss - **p.**: DEFA, Berlino - **o.**: Repubblica Democratica Tedesca, 1961 (il film non era in concorso).

... A PATY JEZDEC JE STRACH (t.l. **.. E il quinto cavaliere è la paura**) — **r.**: Zbyněk Brynych - **sc.**: Hana Belohradsra - **f.**: Jan Kelis - **scg.**: Milan Nejedly - **int.**: Miroslav Machacek, Ilja Prachar, Jana Pracharova, Jiří Adamira, Zdenka Prochazková e Cestmir Randa - **p.**: Studi Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1964.

VERIGATA (t.l. **La catena**) — **r.**: Liubomir Sciarlandjiev - **sc.**: Angel Vagenstein - **f.** (scope b/n) : Emil Vagenstein - **m.**: Kiril Tsibulka - **int.**: Vassili Popiliev - **p.**: Filmbulgaria, Sofia - **o.**: Bulgaria, 1965.

DOC' STRATIONE (t.l. **La figlia di Stratione**) — **r.**: Vassili Levin - **sc.**: N. Zemliak - **int.**: N. Kryukov, L. Platonova, V. Pimenov, V. Gatayev - **p.**: Odessa Film - **o.**: URSS, 1965.

LA STRADA PIÙ LUNGA — **r.**: Nelo Risi - **s.**: da « Il voltagabbana » di Davide Lajolo - **sc.**: Nelo Risi e Fabio Carpi - **int.**: Gian Maria Volonté, Graziella Galvani, Augusto Mastrantoni, Gian Piero Albertini, Ernesto Colli - **p.**: RAI-TV - **o.**: Italia, 1965.

ALBA REGIA — **r.**: Mihaly Szemes - **int.**: Tatiana Samoilova e Miklos Gabor - **p.**: Studi Hunnia, Budapest - **o.**: Ungheria, 1962.

(*a cura di* CLAUDIO BERTIERI)

Past (t.l.: La trappola) di Martin Frič, Cecoslovacchia (1950), *Prawdiziwy Koniec Wielkiej Wojny* (t.l.: La vera fine della guerra) di Jerzy Kawalerowicz, Polonia (1957), *Reportaz psana na opratce* (t.l.: Scritto sotto la forca) di Jaroslav Balik, Cecoslovacchia (1962). Ed i documentari: *La nostra guerra* di Alberto Lattuada, Italia (1945) e *Guernica* di Alain Resnais e Robert Ressens, Francia (1950).

I film

Signore e signori

R.: Pietro Germi - *s.*: Luciano Vincenzoni e Pietro Germi - *sc.*: Age, Furio Scarpeli, Luciano Vincenzoni e Pietro Germi - *f.*: Ajace Parolin - *scg.*: Carlo Egidi - *m.*: Carlo Rustichelli - *mo.*: Sergio Montanari - *int.*: Alberto Lionello (Gasparrini), Olga Villi (sua moglie), Gigi Ballista (prof. Castellano), Beba Loncar (sua moglie), Gastone Moschin (rag. Menegatti), Nora Ricci (sua moglie), Virna Lisi (Milena), Franco Fabrizi (il negoziante di calzature), Alberto Rabagliati (comm. Casellato), Moira Orfei (sua moglie), Patrizia Valturri (la contadinella), Carlo Bagno (suo padre), Gustavo D'Arpe (il seccatore), Gia Sandri, Quinto Parmeggiani, Aldo Puglisi, Giulio Questi, Virginio Gazzolo, Elia Guiotto, Stefano Satta Flores, Virgilio Scapin, Sergio Fincato, Giancarlo Fontanieri, Antonio Acqua - *p.*: Robert Haggiag e Pietro Germi per la Dear - R.P.A. (Registi Produttori Associati) (Roma) / Les Films du Siècle (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1965 - *d.*: Dear-20th Century-Fox.

Dopo ben cinque film realizzati nel corso della sua carriera in Sicilia, ma segnatamente dopo i due più recenti, *Divorzio all'italiana* (1961) e *Sedotta e abbandonata* (1963), che con rabbiosa denuncia, tuttavia temperata da una giusta dose di rispetto umano, avevano ampliato e approfondito il discorso su specifiche e pesanti storture del costume e della mentalità siciliani, Germi ha spostato l'attenzione su una porzione diversa, non soltanto geograficamente, di realtà provinciale italiana: l'entroterra veneto. Da tale variazione di giro d'orizzonte c'erano da attendersi grandi risultati. Non soltanto perché non c'era ragione di dubitare che un regista che aveva toccato una salda maturità, oltre che un piglio fra i più personali, proprio con i due ultimi film sulla Sicilia, conservasse la medesima prospettiva, la medesima graffiante ironia, al cospetto di una realtà pur tanto differente; ma anche perché tale realtà concerneva un terreno vergine, del tutto trascurato, fino ad ora, per non dire ignorato, dai registi di qualche peso nel cinema italiano attuale. Eppure i risultati sono rimasti molto al di sotto delle attese.

La prima impressione che si ritrae da *Signore & Signori* è che Germi non abbia saputo cogliere quei contrasti, quelle ambiguità, quegli « opposti richiami » (Piovene), che costituiscono i tratti negativi più salienti del costume e della mentalità della gente veneta, specie nei suoi strati sociali meno umili. Tali contrasti, che vigono non soltanto tra una pratica cattolica esteriore ed un acuto stimolo al peccato molle e sotterraneo, approdano certo al servilismo subdolo e alla disarmante

ipocrisia, ma determinando spesso guasti ben più pesanti di quelli rilevati da Germi e dai suoi sceneggiatori.

Da un regista che avevamo appena lasciato coi toni amari e rabbiosi, pur nell'esasperazione grottesca, nel denunciare talune storture legislative e il mito dell'onore nel clima specifico della Sicilia, era legittimo attendersi un eguale impegno nel graffiare e scalfire la crosta delle apparenze e del perbenismo con cui spesso si camuffa certa grassa e « rispettabile » borghesia del nord-est d'Italia. Una messe di motivi poteva essergli offerta da fatti di cronaca, clamorosi o spiccioli, ma ugualmente significativi per certe complicità segrete che svelano; e poi da una non trascurabile letteratura che va dal Piovene di « Lettere di una novizia » e « Gazzetta nera », in primo luogo, al Comisso di molti racconti del dopoguerra e a Parise.

Sembra, invece, che lo stesso Germi — e con lui il suo ormai abituale collaboratore agli scenari Luciano Vincenzoni, tanto acuto in altre occasioni e tanto superficiale proprio nei confronti della sua città d'origine (Treviso) — sia rimasto impigliato nelle panie delle apparenze, delle levigate civili sovrastrutture, e che non abbia creduto veramente ai difetti della borghesia che andava rappresentando, bensì soltanto a talune sue debolezze, del resto abbastanza generiche ed estensibili. E, in effetti, *Signore & Signori* non raggiunge mai un vero mordente satirico, un valore di denuncia, proprio perché, anche nei tratti in cui vengono toccati motivi scottanti (i mezzi e i poteri impiegati senza scrupoli per ripristinare la rispettabilità, magari a danno degli umili, degli onesti e degli ingenui), vige la scarsa convinzione degli autori, quando non addirittura una certa sensazione di complicità, favorita poi dalla sommarietà psicologica dei personaggi e dal clima farsesco entro cui si muovono.

Le tre storielle di cui il film si compone trattano in sostanza il solo tema dell'ipocrisia, quasi imposta come regola di vita dalla società rappresentata. Non importa che un dongiovanni abbia coronato la fronte dell'amico medico, estremamente geloso della giovane moglie, dopo essersi finto impotente; basta che la cosa non si venga a sapere fuori del triangolo dei diretti interessati. Non importa che un ragioniere della Banca Cattolica tradisca la moglie brontolona e bisbetica con una avvenente cassiera di bar; purché lo faccia con discrezione. Poco male se un gruppo di vitelloni ritardati abbia sedotto, passandosela l'uno all'altro, una contadinella minorenne, qualora poi riescano, mobilitando le proprie mogli presso notabili civili ed ecclesiastici, e ponendo mano ai portafogli, a far ritirare la querela dal padre della sventurata (magari querelandolo a loro volta per calunnia) e a salvare la faccia presso l'opinione pubblica.

In verità, storielle come queste non brillano per originalità nell'andazzo della nostra commedia cinematografica all'italiana, quantunque Germi le abbia trattate con un po' più di eleganza rispetto, poniamo, a un Gianni Puccini. Purtroppo i pregi del film non vanno molto oltre questa considerazione. Il primo episodio (il peggiore) poggia, anzi, unicamente su una trovata pochadistica alquanto volgare. Il secondo si riscatta per una migliore articolazione di situazioni e soprattutto per la prestazione di Gastone Moschin, la cui maturità d'interprete risulta adeguatamente valorizzata per la prima volta in un vero personaggio dalle varie sfaccettature in mezzo a tante semplici macchiette, e in parte per quella di Virna Lisi, dalla quale Germi ha saputo spremere sprazzi imprevedibili

di umanità. Il terzo episodio, invece, pur essendo il più denso di occasioni di denuncia, appare trattato con minore convinzione e risulta debole (fatto singolare in considerazione dell'incontestabile maestria artigianale di Germi, del resto comprovata dagli altri episodi) persino nella sua struttura narrativa, affidata ad ellissi troppo frequenti senza quella disinvolta e più moderna spregiudicatezza che sarebbe occorsa per renderle accettabili; inoltre è qui che si rilevano talune cadute di gusto (la signora bigotta che si concede al volgare e attempato contadino) indegne di uno dei nostri registi più stimati.

Resta da rilevare che l'ambientazione in una città del Veneto è elemento molto spesso marginale. Se non ce la ricordasse la presenza delle piazze e delle contrade di Treviso e Conegliano, oppure la presenza del potere ecclesiastico che s'infiltra ovunque, non basterebbe certo a giustificarla tutta una serie di luoghi comuni (gli ubriachi, gli alpini in raduno, gli abbandoni alle cavatine d'opera), i quali non servono che ad alimentare la farsa e il macchiettismo più graditi alle platee.

LEONARDO AUTERA

La Mandragola

R.: Alberto Lattuada - *s.*: dalla commedia di Niccolò Machiavelli - *sc.*: Luigi Magni, Stefano Strucchi, Alberto Lattuada - *f.*: Tonino Delli Colli - *scg.*: Carlo Egidi - *m.*: Gino Marinuzzi jr. - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Rosanna Schiaffino (Lucrezia), Romolo Valli (Messer Nicia, suo marito), Nilla Pizzi (Sostrata, madre di Lucrezia), Philippe Leroy (Callimaco), Jean-Claude Brialy (Ligurio), Totò (Fra' Timoteo), Armando Bandini (servo di Callimaco), Pia Fioretti (la francesina), Mino Belli, Donato Castellaneta - *p.*: Alfredo Bini per Arco Film (Roma) / Lux Compagnie Cinématographique de France (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1965 - *d.*: Titanus.

Se *La Mandragola* è la più grande commedia del Cinquecento, anzi il capolavoro dell'intera storia del teatro italiano, non è solo per il suo perfetto impianto drammatico, la rigorosa funzionalità della peripezia, la corposità di un dialogo che fa giustizia di ogni già annosa « querelle » sul favellar toscano risolvendola in un linguaggio in cui il realismo per la prima — e forse unica — volta assume autonoma vita espressiva; né è solo per la rappresentazione priva di sfumature ch'essa offre di una società in apparente rigoglio ma già rabbrividente al primo addensarsi della tempesta ideologica della Riforma; e nemmeno è solo per il caratterizzante tratteggio dei personaggi, ciascuno balzato in piena tridimensionalità con pochi segni, talvolta — Timoteo — con una breve scena preparatoria, talvolta — Sostrata — addirittura con una sola, tacitiana definizione. Tutte qualità che alla commedia appartengono in misura cospicua ma che, una od altra, e sia pure in più ridotta misura, riconosci anche in altre opere pressappoco coeve, dalla *Lena* ariostesca alla *Calandria* del Bibbiena, per non parlare del Ruzzante.

Ciò che realmente distingue *La Mandragola* dalle altre opere del suo tempo e la fa un frutto solitario nella pur ricca vendemmia nel nostro teatro rinascimentale è piuttosto da individuarsi nel risentito atteggiamento morale che ne è alla base e che costituisce la sua autentica ragione d'essere. Al di là della favola ridanciana, della beffa boccaccesca, della convenzione accademica che esigeva il rispetto e la separazione netta dei generi, c'è nella commedia dell'esule fiorentino un soffio di alta idealità morale, un generoso anelito alla purezza e all'onestà, uno

sdegnato fastidio per la corruttela del mondo, un dolente epicedio della virtù contaminata. L'uomo, a giudizio degli amici, sapeva « ridere quin immo cachinnari »; ma osservava già il De Sanctis: « Nel riso del Machiavelli c'è alcunché di triste e di serio »; e incalza il Croce: « ... e se poi la *Mandragola* avesse della tragedia? ».

Interrogativo quanto mai pertinente; poiché in realtà l'opera, pur maturata nei forzati « otia » di San Casciano, è tuttaltro che il diversivo di un esule che tenti di sfuggire all'ingaglioffimento quotidiano e di « fare el suo tristo tempo più suave »; bensì appare una consapevole trasposizione in termini di rappresentazione artistica di quella stessa materia che parallelamente va trovando la sua organica sistemazione in termini di filosofia politica nelle pagine del *Principe*: una meditazione lucida e stringente sulla natura umana tesa a risolvere la categoria della morale in quella della immediata utilità. Il pessimismo malinconico e rassegnato che percorre l'opera dalla prima all'ultima scena è l'occasione del suo riscatto dalla trivialità della favola, il diapason che fa risuonare, alta e costante, la nota della poesia.

Sulla *Mandragola* han pesato per lungo tempo pregiudizi negativi, che hanno spesso impedito anche a spiriti acuti d'intenderne i valori artistici e la tensione morale. La sua stessa fortuna sui palcoscenici italiani è stata sempre assai controversa; e per quel che ne ricordiamo, all'esemplare dell'edizione scenica curata da Pagliero e Lucignani nel 1953 son seguite altre che o la ricalcavano sciattamente o ne offrivano un travisamento in chiave di accentuata scurrilità. Il nostro cinema non se n'era mai occupato, e in verità non c'era di che dolersene, stante la sua frequente propensione — diventata oggi moda corriva — a considerare la nostra cultura rinascimentale come semplice serbatoio di storie scollacciate, di aneddoti scurrili, in cui la categoria del comico viene confusa a bella posta con quella della trivialità.

Se pensiamo in che mani poteva finire un'opera come *La Mandragola*, così agevole a prestarsi ad equivoci turpi, possiamo rallegrarci che sia toccata ad Alberto Lattuada, regista colto e di fine sensibilità, al quale si debbono alcune delle più felici trasposizioni cinematografiche di capolavori letterari. Cultura e sensibilità han suggerito a Lattuada la determinazione di una plausibile ambientazione alla vicenda, basata non solo sugli effetti architettonici di una Firenze tutta inventata (in studio e ad Urbino) o sull'impostazione di un tono fotografico chiaroscurato, privo di sfumature, che in certi brani — la sequenza del bagno, tutta luce, quella della notte d'amore, tutta ombra con rapidi balenii luminosi, in accordanza col ritmato prorompere della passione nei due giovani amanti — consegue risultati di grande prestigio; ma anche sull'invenzione di episodi atti a sottolineare il momento di trapasso — di cui la commedia è anche testimonianza — tra un mondo medioevale chiuso ancora in aspettazioni escatologiche, e un mondo rinascimentale esaltante, col trionfo dell'intelligenza e del raggiro, virtù puramente umane. All'ombra del Machiavelli si affianca talvolta quella del Savonarola, né l'incontro fra il moralista laico e il « profeta disarmato » appare incongruo, se è vero che gli estremi per legge di contrasto si compongono in dialettica unità.

Alla finezza dell'inquadramento ambientale e all'intelligenza delle interpolazioni non fa però riscontro una soddisfacente elaborazione del testo machiavelliano, che pure Lattuada e i

suoi sceneggiatori si sono industriati di rispettare al massimo. Nella commedia è un gioco equilibratissimo di equivoci e raggiri, tal che alla fine non sai quale dei personaggi abbia effettivamente « giuntato » l'altro; e il beffato apparente — Nicia — non è meno degli altri — Ligurio o Callimaco o Timoteo — infognato nella ribalderia dell'inganno teso alla virtù della moglie; e Lucrezia stessa — che pare alla fine l'unica autentica trionfatrice, con l'acquistata coscienza di sé, dei propri diritti di donna, della propria volontà e libertà — non è meno degli altri avvilita nella dissoluzione di ogni fede, nel triste naufragio di ogni virtù tradizionale.

Qui è il senso del pessimismo machiavelliano, e pare strano che Lattuada lo abbia eluso a favore di un'interpretazione più corrente e superficiale, che contraddice peraltro alla stessa impostazione ambientale del film, così promettente all'inizio. Tutta la vicenda, rispettata in superficie, viene in realtà travisata e condotta alla mera esaltazione dei diritti della gioventù e dell'amore, incarnati in Lucrezia e Callimaco, a scorno della buaggine di Nicia; e non per nulla il momento più sentito del film, nel quale meglio si esprime il caldo senso plastico del regista, è quello della lunga sequenza del riconoscimento amoroso dei due giovani. Per il resto, tutto ha un tono di apologo malizioso, di ammiccante complicità, che se evita meritoriamente le scivolate nella volgarità non si eleva per contro al livello della rappresentazione critica. Così Nicia, che tutto perso dietro la smania esclusiva di avere figli, escogita i più lambiccati espedienti per riuscire allo scopo, si muove con un candore quasi patetico che esclude quel che di repugnante è nella sua fiugra; e Ligurio, nonché l'archetipo di un razionalismo freddo e lucido, che ignora ogni passione che non sia l'esaltazione della propria intelligenza, vien ridotto alle dimensioni di un parassita classico, gioviale e non esente da lubricità; e Timoteo, che non è semplicemente un prete corrotto, ma, come ben dice il Croce, « effetto necessario di una causa, una fattura dell'ambiente sociale », osservato senza lode e senza biasimo, simile a una « formazione naturale », diviene un « furbacchione » partenopeo astuto e ipocrita; e perfino un personaggio minore ma necessario come Sostrata, che fu già « buona compagna », è qui una scolorita « donnina allegra » il cui peso, nella terna dei prevaricatori della virtù di Lucrezia, appare del tutto irrilevante.

Spogliato dei suoi significati più genuini, il testo machiavelliano perde nel film la sua esemplarità, scade nell'episodico. Non si nega che su questo terreno l'abilità registica di Lattuada, il suo gusto sempre presente a sé stesso e fin troppo distaccato, conseguano risultati di eleganza formale e di dignitosa validità spettacolare. Ma è da rimpiangere che il cinema, una volta decisosi ad affrontare quel gran testo, e a farlo a un livello di innegabile dignità, abbia poi rinunziato a cogliere tutte le molteplici istanze che esso poneva, a penetrare fino in fondo la sua sostanza ideale e ad estrarne, per riproporla in termini adeguati, la perenne attualità.

GUIDO CINCOTTI

Comizi d'amore

R., s. e *sc.*: Pier Paolo Pasolini - *f.*: Mario Bernardo e Tonino Delli Colli - *interventi e commenti*: Alberto Moravia e Cesare Musatti - *mo.*: Nino Baragli - *voce fuori campo*: Lello Bersani - *p.*:

Alfredo Bini per la Arco film - *o.*: Italia, 1964 - *d.*: Titanus.

Il lavoro che Pasolini ha compiuto con il suo film-inchiesta sul sesso poteva essere fatto anche col magnetofono, col radio-verità, o col tele-verità. Pertanto questo « cine-verità » non presenta un problema critico che riguardi particolarmente il cinematografo e i suoi prodotti artistici. Qui il film è soltanto un « supporto », come potrebbero esserlo, con le stesse parole che abbiamo udito, nastro magnetico, radio, e tv. Il problema che Pasolini solleva ha però una sua ragione sociologica, e soltanto in questo senso dobbiamo prendere in considerazione il film in quanto anche le diligenti riprese fotografiche di Mario Bernardo e di Tonino Delli Colli non si sono poste problemi particolari. Gli operatori infatti hanno inquadrato i vari personaggi che Pasolini avvicinava, talvolta adattandosi anche alle avverse condizioni luministiche e atmosferiche, coi particolari caratteri di ripresa « all'imprevisto » che qualche volta il film denuncia senza pregiudizi di forma. Ciò che corrobora ancor più la impostazione del discorso critico iniziato.

I « campioni » interrogati non riguardano tutta la società. Abbiamo davanti a noi uno scrittore, Alberto Moraiva, ed uno psicanalista, Cesare Musatti — il loro intervento è atto, più che altro, a dare una giustificazione alla inchiesta — per una breve conversazione; più tardi incontriamo il poeta Ungaretti che dà la risposta più sensata in materia di sesso, all'incirca così: « Siamo fatti uno in maniera diversa dall'altro, quindi le soluzioni che ognuno può proporre sono diverse ». Ma prevalentemente la inchiesta si rivolge a proletari che non hanno preso piena coscienza dei problemi che riguardano loro stessi e il loro tempo, giovanotti di strada o al caffè, ragazzi, giovanette, studenti. Ora è difficile che da campioni così scelti vengano fuori risposte attendibili. Il giudizio sul sesso non può nascere che da una esperienza, da una pratica; non da una pratica immatura o anomica (intendendo anomia sociologicamente, cioè come deviazione). Il parere della figlia dei contadini, quattordicenne o quindicenne, che è d'accordo perché si dia, in questa materia, maggiore libertà ai giovani, che peso può avere? Che valore può avere la risposta di una, di più passeggiatrici, sulla legge Merlin? Sarebbe come sentire, in tema di limitazione delle nascite, solamente il parere delle società parafarmaceutiche. Sono tutte risposte che possono acquistare un senso e un valore accanto a quelle di « campioni » prelevati in altri gruppi, in altri settori della società.

A me sembra che Pasolini abbia voluto togliersi una curiosità, con una prevalenza dell'interesse giornalistico, o magari « poetico », su quello « scientifico »: sentire ciò che la gente della strada pensa del sesso; che abbia organizzato la sua inchiesta con scarse cognizioni di ordine sociologico; che il film rifletta più un suo interesse personale che la autentica preoccupazione di poter offrire alla società una sicura pezza di appoggio che dia adito alla meditazione e porti a prendere una qualsiasi decisione.

Si può dargli atto che il film apre indubbiamente uno spiraglio anche nelle menti più arretrate, le invita a riflettere, cerca di compiere un primo passo per la eliminazione di certi tabù. Ma il metodo seguito è assai primitivo. So che una mia conoscente, che si ritiene molto all'avanguardia nella vita sociale, racconta barzellette boccaccesche al suo figlio decenne, per sdrammatizzare il sesso, e per aiutarlo — pensa lei — a risolvere certi proble-

mi, nella vita dell'adolescenza, in cui si sarà già mostrato precoce. Ma quello che potrebbe forse essere anche metodo educativo da prendere — in casa sua — in considerazione, sarebbe pessimo in casa d'altri, dove si cerca di non essere retrogradi, e si tenta di risolvere le difficoltà che si presentano, non d'impeto, ma con la riflessione, la buona volontà, il rispetto reciproco. Non v'è certamente, ora, da concludere su quale sia il metodo da approvare o da condannare: è certo che, finché avranno dieci anni o giù di lì, i ragazzi non dovrebbero essere avvicinati in quel modo sui problemi sessuali, anche se Pasolini, e la mia conoscente, si riterranno in questo campo molto più progressivi del loro prossimo.

Insomma, per ritornare a *Comizi d'amore*, gli interrogati, rispetto all'oggetto dell'inchiesta, non sembrano sempre assolutamente responsabili (bambini, « vitelloni », « accattoni », prostitute), o non sono rappresentativi rispetto ai gruppi in cui si articola la società e quindi non riconducibili a strutture sociali globali. Se ne ottiene una inchiesta dilettantistica, che può non mancare di qualche estro poetico o dell'effetto pittoresco che può scaturire, poniamo, dalla eccentricità dell'accostamento o dalla espressione dialettale del linguaggio orale; ma che, tutto sommato, ha valore giornalistico relativo e scientifico nullo.

MARIO VERDONE

Oggi, domani e dopodomani

1° EPISODIO: *L'uomo dei cinque palloni* - *r.*: Marco Ferreri - *s.* e *sc.*: Marco Fereri e Rafael Azcona - *f.*: Aldo Tonti - *scg.*: Carlo Egidi - *m.*: Piero Umiliani e Teo Usuelli - *mo.*: Renzo Lucidi - *int.*: Marcello Mastroianni (Mario), Catherine Spaak (Giovanna), Ugo Tognazzi, Marco Ferreri, Ennio Balbo - 2° EPISODIO: *L'ora di punta* - *r.* e *s.*: Eduardo De Filippo, dal suo atto unico « Pericolosamente » - *sc.*: Eduardo De Filippo e Isabella Quarantotti - *f.* (Eastmancolor): Mario Montuori - *scg.*: Nando Scarfiotti - *m.*: Nino Rota - *mo.*: Adriana Novelli - *int.*: Marcello Mastroianni (Michele), Virna Lisi (Dorotea), Luciano Salce (Arturo) - 3° EPISODIO: *La moglie bionda* - *r.*: Luciano Salce - *s.*: Goffredo Parise - *sc.*: Castellano, Pipolo, Luciano Salce - *f.* (Eastmancolor): Gianni Di Venanzo - *scg.*: Luigi Scaccianoce - *m.*: Luis Enrique Bakalov - *mo.*: Marcello Malvestiti - *int.*: Marcello Mastroianni (Michele), Pamela Tiffin (Pepita), Lelio Luttazzi (un amico di Michele), Enzo La Torre, Luciano Bonanni, Antonio Ciani - *p.*: Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion (Roma) / Les Film Concordia (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1965 - *d.*: Interfilm.

In un'atmosfera di rinnovata iniziativa industriale, il cinema italiano è sempre più legato alla personalità dei produttori: il cinema di tutto il mondo, del resto, quando supera la fase artigianale, è condizionato, nel bene e nel male, dalle dominanti strutture economiche e finanziarie. Alfiere per ragioni strettamente personali di un rinnovato divismo, in possesso di una carta fissa che vale centinaia di milioni, ogni volta, nei rapporti di coproduzione — sul piatto della bilancia il nome di Sophia Loren è tale da vincere le perplessità dei distributori di tutto il mondo ... e perfino quello di Chaplin — Carlo Ponti è oggi il produttore italiano che è fra i primi a propugnare un cinema strettamente e precipuamente legato allo spettacolo, con meno « pensiero » e meno « riflessioni » possibili. In realtà, se la tradizione europea, e in particolare se la linea dell'impegno e del prestigio passa più sul nome dei registi che su quello dei produttori, è stata sempre Hollywood a dare al produttore addirittura la preminenza e la personalità dell'autore, come del vero nucleo attorno al

quale ruota la realizzazione di un film dall'inizio alla fine, dalla scelta di ciascun collaboratore, tecnico, attore al lancio delle « prime ».

Il sistema ha meriti e pregi, i quali però non si accordano quasi mai coi risultati non solo dell'arte ma anche della via dell'impegno vero, questi debitori assai più, come sono, all'estro individuale o alle libere scelte di chi abbia un suo mondo da far rivivere e da rappresentare. E si adatta in pieno appunto a Carlo Ponti, all'atteggiamento che egli ha assunto più volte nei riguardi dei registi coi quali egli ha collaborato, che ha chiamato a lavorare ai film da lui finanziati, per poi decidere di cambiare, magari di « migliorare », in sede di montaggio, quando addirittura non di riprese, il loro film. Adattamenti, « miglioramenti », un'aggiunta o una sottrazione; più che del regista tale o del regista tal altro a volte non rimane, in sostanza, nul-l'altro che un film di Carlo Ponti, con risultati che la storia dell'arte del film non può certamente annoverare a proprio vantaggio. A questo proposito, Ponti ha spesso obbiettato che l'arte è qualcosa che non lo riguarda e che è il pubblico ad aver ragione, e a dargli ragione, con gli incassi. Rimane però, anche sotto tale punto di vista, l'incognita di un esperimento che ... varrebbe la pena tentare: quale accoglienza riserverebbe lo spettatore a un film non « revisionato » da Ponti, ma libero, fino agli ultimi risultati, nelle scelte e nelle decisioni del regista?

« Scherzo in tre atti », Ponti ha definito il proprio *Oggi, domani e dopodomani*. Lo scherzo comincia dal titolo, che il produttore ha scelto, senza troppe ricerche, sulla scia di un'altra sua fatica di successo: mostrando di avere almeno altrettanta fiducia nella scaramanzia che nelle proprie capacità inventive. E lo « scherzo » continua in piena evidenza col primo dei tre episodi, quel *L'uomo dei cinque palloni* che è quanto è rimasto, meno che dimezzato, del film che Marco Ferreri, prima come *L'uomo dei palloncini* e poi con lo stesso titolo, aveva girato, scrivendo il soggetto con — ovviamente — Rafael Azcona, su una sintomatica storia di costume e di crisi morale, nelle incrinature della cosiddetta società del benessere.

Veramente un brutto tiro, quello giocato dal produttore al regista, a giudicare dai frammenti che qui rimangono; e quello giocato dal produttore al pubblico, per non dire alla storia del costume contemporaneo, privata di un film certamente intelligente e di amara valutazione morale, ritratto accurato di un carattere sintomatico e di una intera atmosfera tipicamente « alienata ».

Ci sembra utile e significativo, in proposito, riportare il soggetto integrale del film, così come il regista l'aveva concepito: « *All'industriale milanese Mario Fuggetta si direbbe non manchi nulla per essere un uomo felice: la sua fabbrica di cioccolato va a gonfie vele, con una produzione d'ottima qualità che minaccia seriamente la grande industria dolciaria nazionale; è arrivato senza troppa fatica dalla modesta casa della zona Garibaldi al nuovissimo appartamento in pieno centro e può permettersi il lusso di visitare la sua mamma, nella latteria di corso Como, una volta la settimana, avviando con un'opera buona le delizie del weekend. E per giunta sta per sposarsi con una ragazza molto à la page, che gli piace e che gli aprirà certamente le porte di un certo ambiente bene.*

È un sabato di metà dicembre, c'è già l'aria natalizia, le vetrine di Milano sono un mondo di fiaba. Mario non si preoccupa gran che di un guasto a una delle macchine della catena di riempi-

mento e confezione dei suoi cioccolatini: qualche urlo di diversa tonalità all'ingegnere che ha la responsabilità della manutenzione dell'impianto, al capo tecnico e al capo reparto, e si troverà presto rimedio. Nel mondo d'oggi, egli pensa, per tutto c'è una regola, una formula, un sistema: la civiltà dell'automazione. Deciso a non farsi sciupare il week-end dallo sciocco incidente, Mario Fuggetta comincia con la solita buona azione, raggiungendo rapidamente la latteria della madre in corso Como, e disponendosi a mangiare un appetitoso foiolo. Arriva in compagnia del suo grossissimo cane, entra nel retrobottega dove si trova una cucina con annessa una minuscola stanza da pranzo, ed ecco la seconda contrarietà della giornata: nella pentola c'è soltanto la trippa. Mario ascolta con crescente irritazione le prolisse spiegazioni della madre sulle cause che le hanno impedito di comprare la busecca col foiolo. Poi parlano della cerimonia nuziale, che sarà solenne, di gran classe. Mario cerca invano di persuadere la madre della inopportunità di indossare un modello assai eccentrico per la cerimonia nuziale.

Intanto s'è fatta l'ora dell'incontro con Giovanna, la fidanzata, che è ad attenderlo nel nuovo appartamento. Meccanicamente Mario prende di tasca un mazzetto di palloncini che dovrebbero servire per il lancio pubblicitario di un certo tipo di cioccolatini: bisogna naturalmente accertarne la qualità, per fare in modo che costituiscano un dono gradito per i bambini cui sono destinati; e soprattutto bisogna che possano essere gonfiati agevolmente, e poi che vi si legga bene il nome della ditta, e si distingua bene la forma che ciascuno assumerà, di un animale o di un mostriciattolo. Il primo a provare a gonfiarlo è un bambino ritardato, figlio del portiere: il risultato è tutt'altro che perfetto e il palloncino scoppia. Ma questo insuccesso induce Mario a un ragionamento serio: egli vuole infatti esser sicuro di poter gonfiare i quattro palloncini che gli rimangono al punto giusto e dice a se stesso che la cosa non va fatta a caso, ma secondo una regola precisa: sì, deve esserci una regola.

L'incontro con Giovanna, la fidanzata, il piacere di un'ora di intimità con lei, un litigio che ne consegue e tutto un daffare per alcuni dettagli dei preparativi nuziali non riescono a cancellare dalla mente di Mario l'ossessione dei palloni da gonfiare al punto giusto. Neppure un commerciante di elettrodomestici arrivato col fratello prete nella casa in cui Mario cerca di trascorrere un tranquillo pomeriggio con la fidanzata riesce a suggerirgli una regola o almeno un espediente per quei maledetti palloni che continuano a scoppiare: quando un metodo sembra già scoperto e sicuro, un palloncino scoppia. Rimasti di nuovo soli, i due fidanzati cominciano a litigare: Giovanna non riesce a rendersi conto dell'inquietudine di lui, sente che Mario la sfugge, lo vede svogliato, distratto. Non bastano le sue tenerezze né qualche trovatina che in altre occasioni ha avuto successo: Mario ha ormai presente soltanto il problema del palloncino, e ormai crede di avere uno strumento adatto e un metodo perfetto. Duecentosettantotto, duecentosettantanove, duecentottanta ... Mario conta i colpi di stantuffo di una pompa per bicicletta: ma l'esperimento non dà risultati soddisfacenti.

Mario decide di uscire di casa per chiedere la consulenza di un amico ingegnere che segue una cura dimagrante in un istituto igienico-estetico. Quando nemmeno l'ingegnere riesce a dargli né una regola né un espediente, Mario, per mascherare il motivo della sua per-

manenza fuori, torna da Giovanna con grandi provviste acquistate in una lussuosa salumeria del centro.

S'è fatta sera. Il nuovo incontro fra i due è drammatico: Giovanna ha soltanto l'impressione che Mario abbia perduto la ragione, e basta. Mario non riesce a trovare la calma per dedicarsi a un ultimo esperimento. La tavola è apparecchiata con ogni leccornia, ma Giovanna è fuggita infuriata. Mario è solo e decide di consumare tutto il pranzo. È rimasto sulla tavola un palloncino gonfio a metà. Mentre mangia, Mario lo guarda: infine non sa resistere alla tentazione di compiere un'ultima prova per gonfiarlo perfettamente. Ma anche l'ultimo palloncino scoppia. Mario si alza dalla tavola, passeggia adirato per l'appartamento, seguìto dal cane che tutto il pomeriggio, tranquillo, è rimasto in casa. Mario ad un tratto si lancia verso una finestra, e già in strada. Un automobilista, sotto, non riesce a nascondere la propria irritazione perché quel tale che viene portato via esanime in autoambulanza, piombando dal quarto piano gli ha rovinato la carrozzeria dell'auto ».

Il racconto dettagliato del film quale *sarebbe stato*, ci sembra di particolare significato proprio in questa occasione: si nota l'arco dello sviluppo psicologico, indubbiamente ricco di suggestioni e di una crescente curva drammatica, si avverte la serie delle piccole notazioni momentanee, delle minuziose scoperte che via via provocano lo scoppio finale della nevrosi. Ma invece che cosa rimane? Nulla della prima parte, perché il frammento di oggi inizia con l'incontro con la fidanzata in casa, e mancando tutte le rotture psicologiche precedenti, viene meno la spiegazione stessa dello stato d'animo del protagonista, come un racconto a cui venga tolta oltre la metà delle pagine, e sia ancòra sforbiciato all'interno della parte rimanente, al punto che la stessa conclusione può non risultare per nulla conseguente. Nel mondo della meccanizzazione e della automazione industriale, il « ragionamento » rovina Mario; la ricerca, il dubbio, inseriti nella condizione patologica dell'individualismo esasperato si deteriorano al punto da condurre alla rovina materiale di un individuo non più abituato a pensare, mentre dovrebbero essere, ovviamente, la massima esaltazione della capacità umana.

Malgrado tutto, malgrado lo « scherzo » allestito dal produttore, il succo del film di Ferreri, in ogni modo, non è andato perduto. E va sottolineato che, in una struttura in cui i simboli e perfino i riferimenti onirici sono molti, il film non corre per nulla il rischio di essere astratto o intellettualistico, o legato a notazioni generiche. Il valore morale del palloncino di gomma gonfiato con la pompa per i pneumatici di una bicicletta è solo apparentemente un pretesto superficiale e grottescamente allusivo perché, nella sostanza di una amara critica del costume e della situazione pratica e psicologica dell'età industriale che stiamo attraversando, anche un palloncino acquista il peso significativo di un risvolto della coscienza, di un riscatto dell'intelletto messo a prova fino all'ultimo.

Marco Ferreri prosegue così il suo discorso sulla morale forse più nascosta ma non meno vera di certi aspetti social-patologici del nostro tempo, nell'ambiente italiano. Addirittura, la grossolana riduzione de *L'uomo dei 5 palloni* gli giova, anziché danneggiarlo, perfino sul piano polemico e ... pubblicitario, esattamente al contrario dei desideri di chi non sapeva cosa fare del film nella sua interezza. Egli non è, d'altra parte, un regista « facile »: in nulla, né nella scelta dei propri

temi, né nello stile, né nei risultati. Ma ha una personalità che non si ammorbidisce e non si adagia in convenzioni di alcun genere e in occasioni di comodo; e nel cinema italiano, dove tante sensazioni sono spesso così ovattate e così frettolose, egli porta l'impegno sincero — e, pur con ben diverso stile, proprio degli anni d'oro del neorealismo — di una appassionata denuncia morale.

Con un racconto tutto centrato su Mastroianni a disposizione — e quale Mastroianni poi, sciolto e acuto come nei momenti migliori, a riprova di nuove qualità di Ferreri anche nella direzione degli attori —, con tutto un Mastroianni a disposizione, al produttore è venuta l'idea sagace e originale di commissionare ad altri due registi due episodi, per confezionare un « attraente » e tipico prodotto di commercio. E ha avuto la collaborazione di Eduardo de Filippo e di Luciano Salce, entrambi lontani dalle loro prove cinematografiche più felici. Eduardo ha fornito il soggetto di un suo atto unico (*Pericolosamente*), trascrivendolo per lo schermo e realizzandolo, con Virna Lisi, oltre a Mastroianni, e con Luciano Salce. Lo stesso Salce è il regista dell'altro sketch, con Pamela Tiffin insieme al solito protagonista. Efficace il racconto da un punto di vista puramente tecnico, non può tuttavia esser Salce soddisfatto di una « prestazione d'opera » che mette un capace spirito d'osservazione al servizio del cattivo gusto della trama (un cassiere di banca che sogna milioni, vorrebbe vendere la moglie al proprietario di un ricco harem di bionde fanciulle, e invece finisce egli stesso ceduto a un harem di genere opposto) e di una sostanziale noia narrativa. Eduardo è capace, per parte sua, di strappare, al limite dell'assurdo, qualche significato umano e polemicamente allusivo anche a spunti deboli e occasionali come questo, con la collaborazione di un bravissimo Salce-attore; ma dalle sue qualità e dal suo ritorno al cinema si poteva sperare ben altro.

Oggi, domani e dopodomani in sostanza è, lo ripetiamo, soltanto *L'uomo dei 5 palloni*: e insieme la responsabilità di chi l'ha manomesso a quel punto.

GIACOMO GAMBETTI

What's New, Pussycat ?

(*Ciao Pussycat*)

R.: Clive Donner - *s.* e *sc.*: Woody Allen - *f.* (Technicolor): Jean Badal - *scg.*: Jacques Saulnier - *m.*: Burt Bacharach (*canzoni*: Burt Bacharach e Hal David) - *cor.*: Jean Guelis - *e. s.*: M. MacDonald - *mo.*: Fergus McDonell - *int.*: Peter O'Toole (Michael James), Peter Sellers (Fritz Fassbender, psicanalista), Romy Schneider (Carol Werner), Paula Prentiss (Liz, la spogliarellista del « Crazy Horse »), Capucine (Renée Lefebre, la nevrotica), Ursula Andress (Rita, la paracadutista), Woody Allen (Victor Shakapopulis), Edra Gale (signora Fassbender), Catherine Schaake (Jacqueline, altra spogliarellista), Jess Hahn (Mr. Werner, padre di Carol), Eleanor Hirt (signora Werner, madre di Carol), Nicole Karen (Tempest O'Brien), Jean Parédès (Marcel, marito di Renée), Michel Subor (Philippe, amante di Renée), Jacqueline Foot (Charlotte, sartina dell'Ohio), Robert Rollis (noleggiatore auto), Daniel Emilfork (inserviente stazione di servizio), Louis Falavigna (Jean, suo amico), Jacques Balutin (Etienne, proprietario dello « Château Chantel »), Annette Poivre (Emma, sua moglie), Sabine Sun (infermiera), Jean-Yves Autrey, Pascal Wolf, Nadine Papin (i figli di Fassbender), Tanya Lopert, Colin Drake, Norbert Terry, F. Madard, Gordon Felio, Louise Lasser (i pazienti di Fassbender) - *p.*: Charles K. Feldman (*p. ass.*: Richard Sylbert) per Famous Artists Prod./Famartists Prod. - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear-United Artists.

Help !

(*Aiuto !*)

R.: Richard Lester - *s.*: Marc Behm - *sc.*: Marc Behm e Charles Wood - *f.* (Eastmancolor, stampato in Technicolor): David Watkins - *scg.*: Ray Simm - *e. s.*: Cliff Richardson - *mo.*: John Victor Smith - *int.*: The Beatles: John Lennon (John), Paul McCartney (Paul), Ringo Starr (Ringo), George Harrison (George) e: Leo McKern (Clang), Eleonor Bron (Ahme), Victor Spinetti, Roy Kinnear - *p.*: Walter Shenson per W. Shenson / Subafilms Prod. - *o.*: Gran Bretagna, 1965 - *d.*: Dear-United Artists.

Oltre allo squisito sapore britannico, benché *What's New, Pussycat?* sia stato realizzato in Francia per conto di un produttore di Hollywood e *Help!* sia stato diretto da un regista nato ed educato in U.S.A. (come, del resto, il produttore Walter Shenson), questi due film hanno un'altra caratteristica in comune: quella di essere entrambi svincolati da un vero e proprio sviluppo narrativo (in senso tradizionale), per esaurirsi in un'occasione di divertimento frenetico, all'insegna del dinamismo (sia pure inteso in due accezioni diverse).

Quanto al resto, i due film si diversificano in misura notevole. Anzitutto perché il primo, di Clive Donner, pur preferibile al secondo nel risultato, è essenzialmente un prodotto di intelligente e abilissima confezione, inscindibile da un testo preordinato, che è quello dello scenarista-attore Woody Allen, il brillante presentatore della televisione americana. Il film di Richard Lester, invece, spericolato e persino vandalico nei confronti del suo supporto narrativo, che tradisce continuamente fino al limite dell'astrattismo, è comunque un'opera d'autore, anche se il suo eccentrico sviluppo formale va giudicato piuttosto sul piano di un divertito tentativo. Il film di Lester, insomma, porta avanti (o tenta di farlo) un discorso di cui già conosciamo le premesse, indicate in *Hard Day's Night* (Tutti per uno, 1964) e *The Knack* (Non tutti ce l'hanno, 1965); mentre quello di Donner non ha che generici addentellati di gusto e di presenza culturale — oltre che di destrezze artigianali — con le due più notevoli opere precedenti dello stesso regista, *The Caretaker* (1963) e *Nothing But the Best* (Il cadavere in cantina, 1964). Inoltre, Lester si diverte soprattutto, pieno di baldanza giovanile, col meccanismo delle sue sequenze sincopate, senza porsi altri impegni e problemi al di là di un'istintiva simpatia per il mondo giovanile; Donner, al contrario, impregna la gioia di vivere e il sano umorismo che sprizzano dalle immagini del suo film, di un non celato gusto satirico, di graffianti allusioni al costume contemporaneo.

Il racconto di *What's New, Pussycat?* prende il via da una situazione paradossale: il giovane direttore di una rivista parigina di moda ricorre a uno psicanalista perché è privo di inibizioni nei riguardi di troppe belle ragazze che quotidianamente lo attorniano, mentre vorrebbe amarne una sola; ma il professore viennese al quale si rivolge è tormentato dal complesso opposto e sogna evasioni etxraconiugali senza mai riuscire a soddisfarle. L'incontro non contribuisce che ad aggravare le ossessioni di ciascuno, che toccano il parossismo nella sequenza farsesca in cui tutti i personaggi del film si ritrovano, per una serie di circostanze, in un compiacente alberghetto di campagna, e che quindi si placano, almeno momentaneamente, dopo una pazza corsa in « go-karts », durante la quale tutti si alleano compatti contro la polizia che li insegue.

Dalla squisita sequenza di presenta-

zione del professore (un impagabile Peter Sellers), sberteggiato dalla moglie e dai figlioli, fino al matrimonio conclusivo del giornalista con la sua innamorata Carol, il racconto è straordinariamente calibrato, nonostante vi confluiscano i più disparati ingredienti scenici, mutuati sia dal teatro che dal cinema: dalla « pochade » francese al « burlesque » americano, dalla farsa dalle più varie sfaccettature grottesche al più complesso e sfrenato meccanismo comico alla Sennett; senza poi contare i frequenti ammiccamenti al pubblico (si veda il « messaggio dell'autore » che si accende come un'insegna al neon nella scena sentimentale), il gusto elegante per la battuta estemporanea, le citazioni ora del Fellini di *Otto e mezzo* ora del Bergman di *For att inte tala om alla dessa kvinnor* (A proposito di tutte queste ... signore).

Dalla fine intelaiatura predisposta da Allen e dall'abile confezione di Donner si desume senza incertezze la prevalente ragione di « divertissement » dell'intera pellicola. Ma ciò non significa che essa sia un semplice pretesto di evasione, se vi affiora continuamente una disinvolta satira a ogni genere di ossessioni, di tabù, di contraddizioni, collegati con le abitudini (o le aspirazioni) sessuali della società attuale. A breve distanza del più estroso *The Knack* di Lester, questo è il secondo film che tratta con non dissimile ed esplicita eleganza un tema tanto delicato quanto importante. E anche qui le frecciate, pur nella sofisticazione della materia, pur nell'esemplificativa paradossalità dei personaggi rappresentati (si vedano, oltre ai due protagonisti maschili, i casi del debole e bruttino Victor — Woody Allen — in mezzo a tante « bellezze », della ninfomane-frigida, della maniaca suicida, della possessiva mascolina, e della folla di invertiti e degenerati che frequenta lo studio del professore), colgono esattamente il segno ora irridendo alle abnormità che si costruiscono sulla materia, ora cogliendo i guasti del desiderio inappagato e dell'ipocrisia, ora rilevando le risorse della sincerità dei sentimenti e dello spontaneo abbandono. Su tutto domina, poi, la satira della psicanalisi, irrisa nei suoi frequenti aspetti salottieri e vacui, nei suoi pretesti e nelle sue complicità.

In tutt'altra misura fuori dalle convenzioni plateali si situa *Help!*, film risolto da Lester in una specie di neosurrealismo alla « Marx Brothers », ma qui poggiante prevalentemente sull'arabesco formale piuttosto che sul gioco scenico dei Beatles, che non posseggono certo la prestanza dei « fratelli » americani.

Help! si apre con una curiosa didascalia — « Questo film è rispettosamente dedicato a Elias Howe, inventore della macchina da cucire » — e tutto ciò che viene appresso, intrammezzato da « entr'actes » semplicemente folli, assomiglia soltanto incidentalmente ad una trama. Basti ricordare che una bella fanciulla indiana è sul punto di essere immolata alla dea Kalì; ma il sacrificio non può essere consumato in quanto la vittima predestinata ha donato il prezioso anello sacrificale al batterista Ringo, che ha potuto ammirare sullo schermo e che giudica più divino della sua dea. Ne consegue che la setta dei Thugs, per recuperare l'anello e sacrificarne il depositario, si sguinzaglia contro Ringo e i suoi tre inseparabili amici, costretti a riparare nei luoghi più impensati (persino a Buckingham Palace, tra le nevi austriache e alle isole Bahamas) per sfuggire agli inseguitori.

In questa assurdità sfrenata, gli stessi Beatles perdono ogni consistenza di personaggi (che invece avevano in *Hard Day's Night*) per ridursi ad elementi

passivi di uno stravagante caleindoscopio in cui la loro presenza è utilizzata all'unico scopo di sublimarne la mitogia, e con essa i diritti e la superiorità della giovinezza (motivo costante in Lester.) Ma questo non è che uno dei numerosi risvolti del film, in cui è pure possibile rinvenire svariati tratti parodistici ora di questo ora di quel genere cinematografico di più largo consumo. Il tutto è alimentato da una esuberante fantasia, svincolata da ogni controllo, per cui la trovata comica fine a se stessa o l'esibizione dei bravi « musicanti » spesso vi si innesta semplicemente per frantumare ogni possibile continuità narrativa del film.

Ma, come già si è accennato, la più manifesta e singolare caratteristica di *Help!* è la sua struttura formale, che troppo spesso si risolve nel puro virtuosismo. L'artificio cromatico il taglio eccentrico dell'inquadratura, il montaggio serrato, l'impiego di obbiettivi deformanti, di controluce e di sfocature, più segnatamente negli intermezzi musicali, rimandano spesso a talune pubblicità cine-televisive (non a caso Lester conta un lungo tirocinio in questo campo) tese soltanto all'effetto decorativo delle immagini e alla loro successione sincopata.

Help!, per ora, va giudicato come un tentativo piacevole di proporre anche allo spettatore di normale consumo, con la complicità dei Beatles, certe mode intellettuali (l'« op-art » in primo luogo). Si vedrà fra qualche anno se sarà il caso di assegnargli un più consistente valore di anticipazione.

LEONARDO AUTERA

A Rage to Live
(*Smania di vita*)

R.: Walter Grauman - *s.*: dal romanzo di John O'Hara - *sc.*: John T. Kelley - *f.* (*Panavision*): Charles Lawton - *m.*: Nelson Riddle - *mo.*: Stuart Gilmore - *int.*: Suzanne Pleshette (Grace Caldwell), Brandford Dillman (Sidney Tate), Ben Gazzara (Roger Bannon), Peter Graves (Jack Hollister), Bethel Leslie (Amy Hollister), Carmen Mathews, Linden Chiles, James Gregory, Ruth White - *p.*: Lewis J. Rachmil per la Mirisch Corp. - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear-Uniter Artists.

Giungere alla terrazza, *at the Summit*, al vertice della fortuna è l'ossessione dei personaggi di John O'Hara, scrittore-giornalista i cui romanzi hanno preso quasi sempre la via della riduzione cinematografica. *From the Terrace* (Dalla terrazza, 1960) s'intitolava infatti una tra le più caratteristiche di tali trasfusioni, e in qualche misura l'odierno *A Rage to Live* (Smania di vita, 1965) ne costituisce la ripetizione astutamente rovesciata: vista cioè dalla parte della moglie (Suzanne Pleshette) là dove la personalità del marito era quella preminente in *From the Terrace* (Paul Newman). Ma l'intrigo è nelle linee principali lo stesso. La donna è una miliardaria nevrotica vittima delle sue scatenate esigenze sessuali che la conducono a relazioni equivoche con sadici, ipocriti e ricattatori. L'uomo tenta di recuperarla con la dolcezza, ma alla fine rinunzia e sceglie per sé una vita più tranquilla. Il nostro è un rapido sunteggio, ma il soggetto poteva concentrarsi ancora più brevemente in due o tre detti che ci pare d'aver già sentito da qualche parte, come il denaro non fa la felicità o non è tutto oro quello che riluce. La storia non mira né arriva a constatazioni più sottili, sebbene faccia il possibile per sommuovere le acque e distribuire nel telaio degli avvenimenti un numero infinito di complicazioni. O'Hara, e più di lui lo sceneggiatore John T. Kelley e il regista Walter Grauman, sembrano affascinati dal « dietro la facciata » del capitalismo di provincia americano

non per un reale interesse d'analisi o di trasfigurazione drammatica ma soprattutto per le proporzioni vistose, prepotenti, elefantiache che anche il vizio e la passione assumono — è almeno la loro convinzione — nuotando nel gran mare del denaro. Anche i guai, i ricchi sembra li comprino all'ingrosso e di prima qualità, dallo stupro allo scandalo. C'è, è vero, il figlio della serva che è il più malvagio di tutti. Ma non fa macchia, perché anch'egli aspira alla terrazza e si è laureato in architettura. Inoltre il peccato da consumare con l'umile vassallo non sta, qui, come tocco realistico ma come omaggio a Lady Chatterley.

A nostro parere è da rimpiangere l'O'Hara vecchio giornalista e panflettista, che è morto o dorme (ma è ormai un lungo sonno: *A Rage to Live*, come romanzo, risale al 1949) dentro il romanziere fortunato. Possedeva dei doni non eccelsi, quel primo O'Hara, ma sapeva sfiorare le tastiere dell'umorismo con buona apertura di dita, aveva il gusto dell'inchiesta pittoresca, e sul mondo matto di Hollywood conosceva molti segreti veri. Poteva aspirare a diventare il Damon Runyon della Costa Occidentale: *Pal Joey*, il suo racconto epistolare sulla vita di un cantante di varietà, non dev'essere dimenticato anche se in seguito il cinema (*Pal Joey* - id., 1957) ha peccato d'intempestività nel raccoglierlo e di gusto nel dolcificarlo; e il soggetto d'una biografia musicale, *The Best Things in Life Are Free* (La felicità non si compra, 1956) sul trio d'autori di canzoni e riviste De Sylva — Brown — Henderson è trattato con affettuoso spirito evocativo. Il romanziere mutrioso e fustigatore non vanta certo la stessa spontaneità, la stessa freschezza di visione e di giudizio. Le confidenze che ci fa sono false, cervellotiche fino all'assurdo e non esenti da teatralità d'accatto. Recensendo anni fa *Ten North Frederick* (Un pugno di polvere, 1957) un altro suo romanzo-film sulla corsa alle alte terrazze — in quel caso il magnate Gary Cooper puntava addirittura alla Casa Bianca — lo paragonavamo alla commedia *Turbamento* di Guido Cantini. I grossi papaveri e i garbugli coniugali di *A Rage to Live* riportano alla mente Dario Niccodemi. Le « brutte » famiglie americane ritratte da O'Hara, sebbene vivano in palazzi enormi, sono condannate a non varcare mai le virtuali cornici di un palcoscenico. Alla vita appartengono relativamente. Quasi mai alla società di cui, asseritamente, dovrebbero essere condizionatrici.

Una impennata, forse. *A Rage to Live* fa visibile assegnamento su alcuni dati spregiudicati circa i tabù ancora sopravviventi nel cinema americano. Uno di questi, com'è noto, riguarda il divorzio. Pure il film (analogamente, anche in ciò, a *From the Terrace*) prende posizione divorzista al finale, o almeno lascia la porta semiaperta anche a quella soluzione. Lo spunto tuttavia è talmente adombrato e avviluppato in cento altri effetti artificiali che riesce assai difficile graduare l'eventuale pizzico di polemica e scinderlo dalla pura speculazione d'ordine commerciale.

Gli ascendenti di *A Rage to Live* sono cinematograficamente molto chiari e lasciano O'Hara fuori del gioco. Si chiamano invece *Peyton Place* (I peccatori di Peyton, 1958) di Mark Robson, *A Summer Place* (Scandalo al sole, 1960) di Delmer Daves e così via. Storie di un dissipato benessere, di pettegolezzi di provincia, di falliti col conto in banca, di quaccheri Clochemerle. Film nei quali lo scialo dei personaggi e degli ambienti è al tempo stesso mezzo e risultato. Film nati da una produzione, saltando praticamente

la regia dopo aver mal servito il soggettista.

Qui bisognerà fare il nome di Walter Grauman, con un minimo di riguardo non fosse altro perché si tratta ancora di un regista indefinibile, dalle prove sparse, ma badando bene a che il credito non superi il grammo. Invero dai primi segni si direbbe che Grauman, nella sua commutazione da produttore televisivo a regista cinematografico, sia più che altro un tecnico baldanzoso, con larghe riserve di conformismo alle quali non è affatto disposto a rinunziare. Probabilmente la scuola della produzione TV non è una gran palestra di fantasia, per quello che ne sappiamo della TV americana. Il salto verso la regia cinematografica, in casi consimili, può portare a un esordio dal piglio energico nel quale però il transfuga brucia buona parte delle proprie forze. Il film di debutto di Grauman era curioso. S'intitolava *Lady in a Cage* (Un giorno di terrore, 1964) e poggiava su una grossa allegoria: una invalida immobilizzata a mezz'aria in un ascensore guasto, costretta ad assistere al disfrenarsi di un'orgia di giovani vandali criminali. E altre cose da incubo avvenivano, destinate a minare — più che lo spirito, fondamentalmente gretto — la *respectability* della protagonista. Il tipico film che non si può fare in TV e che colpisce (velatamente) la spettatrice-modello della TV. Esercitata questa specie di rappresaglia, Grauman si è integrato subito, dirigendo un onesto film di guerra aerea, *Squadron 633* (Squadriglia 633, 1964) per metà di realizzazione britannica e solerte soprattutto negli effetti speciali. *A Rage to Live* è molto diverso nella forma e nei fatti, ma sostanzialmente continua il processo di adeguamento del regista. Lo abbiamo detto alle prime righe, è un furbo adeguamento, perché sa occultare sotto gran movimento drammatico la passività del contributo di Grauman gabellando per raffinato neodecadentismo americano quella che è autentica carenza creativa. Non a caso gli odierni sostenitori di *A Rage to Live* sono più o meno gli stessi critici che nel 1957 credettero di scoprire la pepita d'oro sotto il vaniloquente e superverniciato *Written on the Wind* (Come le foglie al vento) di Douglas Sirk, film che con il *Peyton* e *A Summer Place* resiste tuttora nel sillabario dei registi-produttori hollywoodiani più pigri.

D'altronde Grauman non ha rotto affatto i ponti con la televisione e tutto lascia supporre che continuerà su entrambi i binari, da bravo servitore di due padroni, recando or qua or là i suoi budini tremolanti proprio come l'Arlecchino di Strehler.

Parte del materiale drammatico di *A Rage to Live* viene recuperato, occorre dirlo, e rimesso in sesto dagli attori Ben Gazzara e Bradford Dillman, tutt'e due limati a freddo dalla religione dell'Actor's Studio. Gazzara — il povero ambizioso — interloquisce pungentemente da quel maestro di ambiguità che è; Dillman — il marito — astenico, riservato, tutto vibrazioni sottocute, recita gradevolmente basso in una vicenda concepita per tenori e soprani. Suzanne Pleshette è, appunto, un soprano leggero. All'inizio della carriera, per ora.

TINO RANIERI

Lady L

(*Lady L*)

R. e *sc.*: Peter Ustinov - *s.*: dal romanzo di Romain Gary - *f.* (Panavision, Eastmancolor): Henri Alekan - *scg.*: Jean d'Eaubonne e Auguste Capelier - *c.*: Marcel Escoffier e Jacqueline Guyot - *m.*:

Jean Francaix - *e. s.*: Karl Baumgartner - *mo.*: Roger Dwyre - *int.*: Sophia Loren (Lady L), Paul Newman (Armand), David Niven (Lord Lendale), Claude Dauphin (Ispettore Mercier), Philippe Noiret (Gérôme), Michel Piccoli (Lecoeur), Marcel Dalio (Sapper), Cecil Parker (Sir Percy), Jean Winer (Krajewski), Daniel Emilfork (Kobeleff), Peter Ustinov (Principe Otto), Jacques Dufilho (Beala), Catherine Allégret (Pantoufle), Arthur Howard (maggiordomo), Sacha Pitoeff (rivoluzionario), Eugène Deckers (Koenigstein), Tanya Lopert (Agneau), Hella Petri, Roger Trapp, Jean Ruppert, Joe Dassin, Jacques Legras, Mario Feliciani, Dorothy Reynolds, Hazel Hughes, Jacques Giron - *p.*: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion (Roma) / Les Films Concordia (Paris) / Metro-Goldwyn-Mayer (Hollywood) - *o.*: Francia-Italia-U.S.A., 1965 - *d.*: M.-G.-M.

Costa Azzurra, *belle époque.* Luoghi e tempi fatti per mandare a spasso la verifica storica e per vaporizzare senza rimorsi il pretesto di fondo del film *Lady L.* (id., 1965), ovvero le imprese degli anarchici francesi, concedendo invece al regista Peter Ustinov largo spazio per esercitare il suo gusto oriental-balcanico sul mondo di ieri. Così nel suo cinema come nel suo teatro, Ustinov non mostra alcun desiderio di emanciparsi dalla favola cosmopolita e chiacchierona, a suo agio tra potentati, medaglie, donnine spensierate e sfondi di stile franco-zarista (il Negresco di Nizza); e per quanto lo riguarda si comporta come fosse sempre in viaggio tra il Pontevedro e Maxim, con mezzo secolo di ritardo sul principe Danilo di Lehar. È il suo paese dell'anima e nessuno glielo contesta. Sarà più difficile accettarlo come principio di stile.

Similmente ad altri geniacci sanguigni, scoppiati molto giovani sul terreno dello spettacolo, Ustinov è apparso antiquato non appena ha cessato di sembrare precoce. Non ha mai avuto una sua maturità artistica. Come autore drammatico si ripete pericolosamente, rinfrescando sì e no i *calembours* come fossero idee; come attore non rinfresca nulla. In *Lady L.*, modestamente, non s'è fatto iscrivere nel cast ma non ha rinunciato alla gioia di schizzare una delle sue macchiette preferite, un grasso principastro rincitrullito (il personaggio di Otto di Baviera) scelto come bersaglio dagli anarchici durante una sfilata a Nizza. Non c'è nella piccola parte un solo gesto che non sia prevedibile a distanza. Soltanto la *routine* del caratterista panciuto.

Lady L. vorrebbe svolgersi in tono d'indiscrezione e di ammiccamento salace, scrollando le colonne della vecchia aristocrazia inglese. La vedova di un Lord, ormai nonnina dai capelli candidi, ci confida il suo peccaminoso passato (molto accurato il trucco che incanutisce e scava le rughe a Sophia Loren): ospite di una casa di piacere, amante di un terrorista ricercato dalla polizia, complice di anarchici, avventuriera d'alto bordo. C'è di più. Il primo figlio del Lord non era del Lord. E se anche questo non bastasse, l'ex amante lanciatore di bombe e responsabile di quella nascita le fa ora, dopo cinquant'anni, da autista personale mugugnando tuttora sulla schiavitù del denaro e sulle colpe dei potenti.

Certo Lady L. è sfrontata come certe eroine di Shaw e suo marito il Lord è spregiudicato come un protagonista di Wilde. Il male è che l'odierno pubblico non è più quello che sussultava ai paradossi di quegli autori. Lo stesso cinema inglese ha perduto il piacere della ricostruzione shawiana o wildiana e la trascura da diversi anni. Per venire alla luce il film di Ustinov è dovuto ricorrere a una combinazione internazionale fatta anch'essa di diversi padri, e agire sulla direttrice, meno sfruttata, della commedia sugli anarchici che occupa tutto il primo tempo

Film di questi giorni

Un'inquadratura di *Help!* (Aiuto!, 1965) di Richard Lester, intelligente commedia inglese dalla esuberante fantasia. (*The Beatles*).

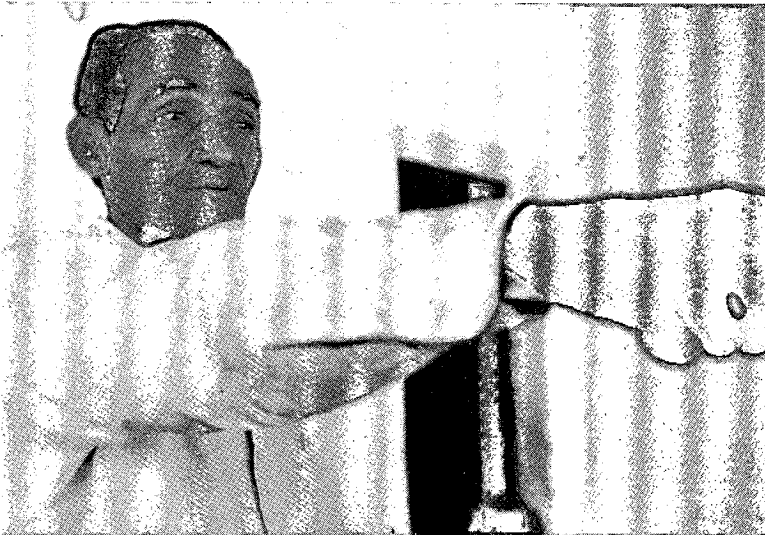
(*A sinistra*): Da *What's New, Pussycat?* (Ciao Pussycat, 1965) di Clive Donner, che vi riconferma una singolare personalità registica, stavolta nei moduli della satira. (*Peter Sellers, Capucine*).

(*A destra*): Da *A Rage to Livc* (Smania di vita, 1965) di Walter Grauman, melodramma hollywoodiano derivato da un romanzo di John O'Hara. (*Suzanne Pleshette, Ben Gazzara*).

Cortometraggi a Tours

(*In alto*): Da *Niaye* del senegalese Ousmane Sembène, che ha costituito la più lieta sorpresa delle Giornate Internazionali del Cortometraggio a Tours e vi ha vinto il premio del Bureau d'Information du Court-Métrage.

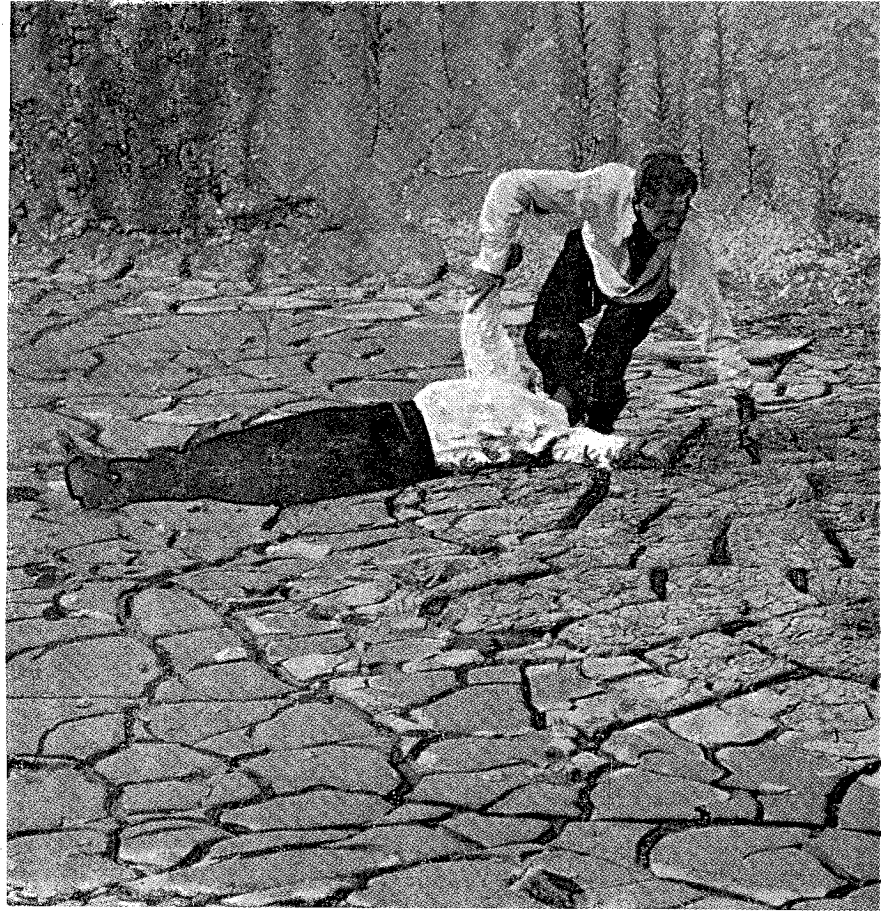
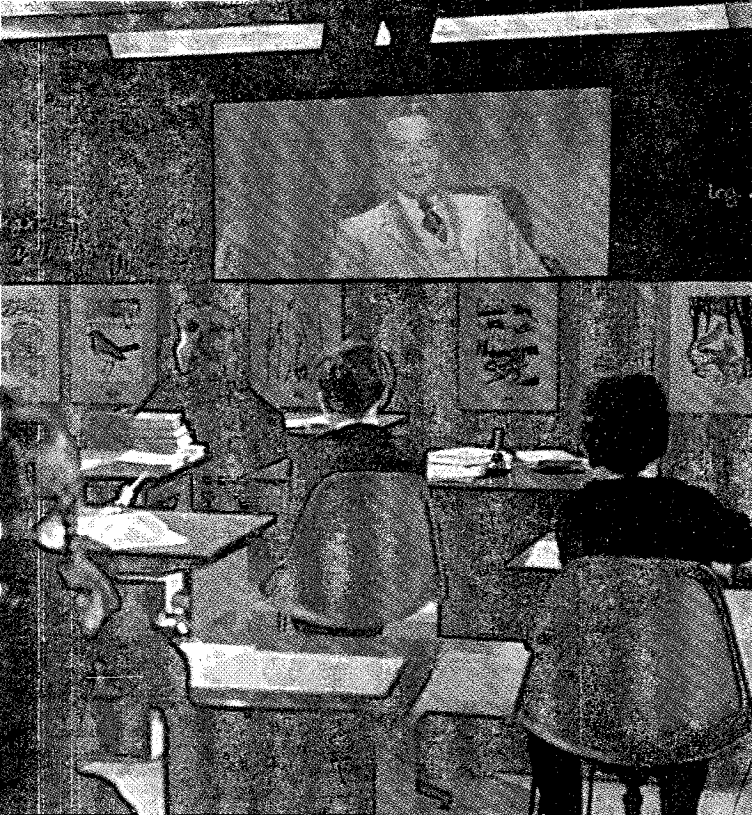
(*A sinistra*): Da *Két arckép* (t.l.: Due ritratti) dell'ungherese Andras Kovacs, ritratto dell'attrice e cantante Iren Psota.

Da *Potlach* (t.l.: I vagabondi) del cecoslovacco Pavel Brezina, che illustra in modo anonimo aspetti poco noti di una società socialista.

Da *Memoria do Cangaço* del brasiliano Paulo Gil Soares, che ha vinto il premio della critica internazionale

Da *Litzmannstadt Ghetto* del polacco Daniel Szylit, forte documentario sull'agonia degli ebrei nel ghetto di Lodz.

Da *Yokoru* (t.l.: Riti d'amore e di morte), opera prima del giapponese Yukio Mishima, realizzata in collaborazione con Masaki Domoto, che consente una visione abbastanza nuova di temi tradizionali del cinema nipponico.

Immagini di Joseph Losey

Da *The Gypsy and the Gentleman* (La zingara rossa, 1957) che lo stesso Losey ha definito « un saggio di stile rovinato da una ridicola storia sentimentale ». (*Keith Michell*). - (*Nella pagina accanto*): Losey si è spesso applicato al « giallo », ad es. (*sopra*) nel mediometraggio *The Man on the Beach* (L'uomo sulla spiaggia, 1955) [*Michael Ripper, Michael Medwin*] e in (*sotto*) *Blind Date* (L'inchiesta dell'Ispettore Morgan, 1959). (*Hardy Kruger, Stanley Baker*).

(*In alto*): Da *The Damned* (1961), con cui Losey ha tentato la via della fantascienza. (*Alexander Knox*). - (*A sinistra*): Da *Eva* (id., 1962), il film più estetizzante del regista. (*Jeanne Moreau*). - (*Sotto*): Da *The Servant* (Il servo, 1963), analisi amara e spietata di una degradazione morale, « Nastro d'argento » 1966 per il miglior film straniero. (*James Fox, Dirk Bogarde*).

della vicenda. Anche a proposito degli anarchici, comunque, Peter Ustinov ha lavorato sopra un *humour* verboso e operettistico. Non solo si è tenuto lontano dai verbali dell'Internazionale del movimento del 1881, ma anche dalla scintillante satira chestertoniana del 1908 (« La dinamite non è soltanto il nostro migliore strumento, è anche il nostro simbolo migliore. È un simbolo così perfetto, per noi, come l'incenso per le preghiere cristiane. Si espande, e distrugge solamente perché si espande; come il pensiero, che anch'esso distrugge solamente per il suo potere di espandersi ... Il cervello dell'uomo è come una bomba » — *L'uomo che fu detto Giovedì*). Per Ustinov anche l'anarchismo è una patetica, floreale dimostrazione immoralistica. Gli piace per il suo potere di scandalo, più che per la violenza dei concetti e dei gesti. Anarchici e poliziotti, neri gli uni e gli altri, inseguendosi in girotondo, fanno pensare agli adulteri di Labiche. Il che potrebbe essere, in una commedia cinematografica, un punto di vista divertente, a patto che tutti se la sentano di stare coerentemente al gioco come fa — ad esempio — il bravissimo Claude Dauphin, commissario della Terza Repubblica. Ma in *Lady L.* la comicità è assai più composita. Stilizzata all'inglese in David Niven, accelerata e pupazzettata nei molti caratteristi francesi, picaresca nella coppia Sophia Loren-Paul Newman (che però armonizza al di là delle previsioni). C'è urto, c'è deviazione. Come al solito Ustinov ama stupire soprattutto in qualità di cucinatore di stili e si fa vanto delle proprie capacità di restituzione e di parodia. Poiché è un formatissimo uomo di spettacolo non manca d'istituire tre o quattro occasioni di gioviale divertimento, ma quello che n'esce alla fine non è un film, sono almeno due tronconi di film (prima che subentri David Niven, il Lord, e dopo l'apparizione di Niven; la prima metà è la migliore). La conclusione comunque suonerebbe così: c'è stato un tempo d'oro, in cui i gentiluomini sapevano far scoppiare con ottimo gusto le bombe dello scandalo, mentre i rivoluzionari sapevano solo goffamente lanciarle sognando invece romantici affetti; nei primi esisteva una vena anarchicheggiante che li rendeva ancora più raffinati, nei secondi una vena cavalleresca che li rendeva ancora più inermi. La vera rivoluzionaria è sempre stata la donna, che sa « conquistare » il campo dell'avversario dopo aver combattuto coraggiosamente con l'alleato. E dunque, *vive l'amour.*

Lo sappiamo che con non più di questo Ernst Lubitsch e Max Ophüls (del quale Ustinov è stato attore) hanno firmato film egregi: *Ninotchka* (id., 1939) di Lubitsch non aveva tutto sommato una storia assai diversa. Ma il treno internazionale Vienna-Parigi-Hollywood su cui avevano saputo installarsi quei due registi aveva evidentemente ruote molto più leggere. Qui il carrozzone sobbalza e sbanda da ogni parte e Ustinov fa mostra di divertirsi soprattutto al rollio. Ma è un divertimento da mal di mare. Strana sorte dei film sugli anarchici: i pochi che se ne occupano lavorano sempre su ispirazione altrui. È capitato anche a René Clément con gli anarchici romani del 1922: in *Che gioia vivere* (1961) ha voluto fare un film alla Clair, non di Clément. Ora capita a Ustinov, che in nome del *pastiche* organizza una collana di citazioni. I gags apparentemente più innocui ma sostanzialmente più arguti sono di derivazione lubitschiana (i colpi di tosse durante il concerto a teatro, l'esibizione del musicista polacco regolarmente interrotta dallo scoppio di una bomba); le se-

quenze maliziose e di maggior validità scenografica-coloristica tornano fuori dal museo di Ophüls (il concerto fra le prostitute). I momenti migliori del film sembrano fatalmente appartenere ad altri film.

A noi pare che l'indicazione per ottenere un film meno riboccante, meno impaccioso, fosse semplicemente nel romanzo originario di Romain Gary. Gary come sempre è scrittore con i suoi difetti, fa un uso imprudente dei simboli — ripensiamo agli elefanti di *The Roots of Heaven* — ma il suo « universalismo » non inciampa di continuo nei lasciti estranei. Possiede una vita propria e non attende altro che d'essere cinematografato. Ustinov al contrario se ne serve come d'una citazione in più, nient'altro.

Tra gli attori, l'abbiamo detto, la Loren e Newman compongono un duo sbrigliato ma ricco d'intese comuni: il film abbisognava di due interpreti « vitalistici » e in ciò ha avuto buon fiuto. Li ha trovati. È chiaro che Newman non ha afferrato bene ciò che il personaggio chiedeva, e si è arrangiato in panni di angry d'oltreoceano; ma è un grande commediante, con una tecnica che fa passare molte cose. Forse per contrasto David Niven ci è parso fossilizzato in due o tre atteggiamenti al massimo, tutti risaputi, avulsi dal gioco, simile a quegli inglesi per abitudine di cui scriveva Verne, che trasferiti sulla luna non s'erano accorti di esserci e nel giorno dell'augusto genetliaco sparavano ancora il cannone in onore della regina Vittoria.

TINO RANIERI

The Agony and the Ecstasy
(*Il tormento e l'estasi*)

R.: Carol Reed - *s.*: dal libro di Irving Stone - *sc.*: Philip Dunne - *f.* (De Luxe Color, Todd-AO): Leon Shamroy - *scg.*: Jack Martin Smith - *m.*: Alex North - *int.*: Charlton Heston (Michelangelo), Rex Harrison (Papa Giulio II), Diane Cilento (contessina de' Medici), Harry Andrews (Bramante), Alberto Lupo (Duca d'Urbino), Adolfo Celi (Cardinale Giovanni de' Medici), Tomas Milian (Raffaello), John Stacy, Fausto Tozzi - *o.*: U.S.A., 1964 - *p.*: 20th Century-Fox - *d.*: Dear-Fox [Precede il film un cortometraggio, appositamente realizzato, di Vincenzo Labella: *Michelangelo scultore*].

A Michelangelo è stato dedicato il maggior numero di documentari sull'arte. (Anche l'opera di Leonardo e di Picasso ha molto interessato i documentari cinematografici). E il film *Il tormento e l'estasi* di Carol Reed si apre proprio con un documentario su Michelangelo scultore, incorporato nello stesso film a soggetto, con attori, desunto dal romanzo di Irving Stone. Il documentario è opera di Vincenzo Labella. È la prima volta che una formula del genere viene applicata in uno spettacolo cinematografico, a meno che non si vogliano considerare analoghi i tentativi che John Huston fece in *Moulin Rouge*, a proposito di Toulouse Lautrec, o Vincente Minnelli in *Un Americano a Parigi*. Il documentario di Labella è divulgativo. In ciò differisce da quelli di Luciano Emmer, che cercavano di conseguire uno scopo *drammatico*, e da quelli di Ragghianti, che hanno invece valore *critico*, e per questo si chiamano critofilm.

Il film vero e proprio, però, è basato sulla storia romanzata. È film *in costume* con personaggi storici (Michelangelo, Giulio II, Bramante, Raffaello), non, certo, film *storico*, in quanto non fa appello alla storia, alla documentazione, ma — il più delle volte — alla fantasia. Come ha assolto il suo compito il regista Carol Reed, cui si devono tante opere degne e di sostanza, come *Odd Man Out* (Il fuggia-

sco), *The Fallen Idol* (Idolo infranto) e *A Kid Two Farthings* (Domani splenderà il sole)?

Carol Reed ha realizzato, in questo caso, un film di mestiere, con intenti prevalentemente d'ordine commerciale, valendosi di una sceneggiatura, dovuta a Philip Dunne, di nessuno speciale interesse per quel che riguarda l'arte cinematografica, e, direi, carente anche di fronte ai problemi di mero spettacolo.

Sottolineando il carattere guerriero di Giulio II, la regìa non ci fa assistere a scene guerresche che riescano a raggiungere una qualche tensione; mettendoci di fronte a uomini del Rinascimento la cui fama è universale, ce li mostra piuttosto come manichini, o come « macchiette »; i contrasti fra Michelangelo e Bramante, tra Michelangelo e il Pontefice, si risolvono in bisticci e litigi ingenui; quando il Papa passa dalla Cappella Sistina e alzando la testa verso il pittore gli domanda: « Quando finirai? » e l'artista, seccato, risponde: « Quando avrò finito », e la scena più tardi torna a ripetersi, la platea non trattiene una risata per la comicità del battibecco, che non può non corrispondere ad una indiscussa ingenuità dello scenario. Molte sono le scene collettive in cui le comparse — gli stessi i cardinali — diventano comparsame, e molte sono le scene manierate, che l'artista sia al lavoro in Cappella Sistina o si trovi all'osteria: come quella del vino che sa d'aceto.

All'attivo del film non resta che il desiderio di fare spettacolo sfruttando la suggestione di uomini e monumenti celebri, ma sul piano del disegno a colori nelle copertine dei giornali settimanali popolari. Dato il carattere del copione, non riescono a dare rilievo psicologico ai personaggi neppure i Rex Harrison e Charlton Heston chiamati a ricoprire i ruoli dei due antagonisti: Giulio II e il Buonarroti, nel contesto di uno scenario piuttosto dozzinale; e in tutto il film non v'è che un'aria da quadro vivente, da pantomima colorata, da *parade* circense, dove il documentario informativo, di vasto respiro, luminoso, di Vincenzo Labella, diventa la sola pietra pregiata, incastonata in un prodotto artigianale; sempre che lo si voglia considerare per il suo scopo divulgatore, non critico.

MARIO VERDONE

I documentari

Tours '66 : il punto sul cortometraggio

Più dello scorso anno, questo undicesimo Festival internazionale di Tours si è dimostrato un'occasione preziosa per conoscere, confrontare e valutare le correnti più vive, le personalità più interessanti, le scuole più valide del cortometraggio contemporaneo, sia per la qualità delle opere esposte, sia per il loro numero e il carattere di rappresentatività internazionale che avevano. Oltre settanta film in concorso e fuori concorso, senza contare quelli presentati in margine al Festival, oltre venti paesi presenti con una o più opere, selezionate da un severo comitato tra parecchie centinaia giunte da ogni parte del mondo, sono dati che permettono di fare un discorso sufficientemente ampio e significativo.

È apparso chiaro a tutti, almeno a me pare, che il cortometraggio contemporaneo, superate certe recenti fasi di ricerca e sperimentazione tecnica e artistica, acquisite nuove tecniche espressive, costituisce ormai un interessante e originale veicolo di idee e di cultura, che si inserisce attivamente nella situazione più generale del cinema d'oggi, promuovendo nuove iniziative, fomentando nuovi interessi, prospettando nuovi temi e soggetti di ricerca. Sicché un esame periodico di questa produzione non soltanto ci permette di conoscere opere ed autori, il cui valore può anche apparire indiscusso e suffragato da una già vasta letteratura critica, ma ci fornisce utili termini di confronto con la produzione maggiore. Insomma l'andare a Tours, come ad altri Festival specializzati, di categoria, è diventato oggi quasi indispensabile, per collocare in una prospettiva più ampia l'intera produzione cinematografica mondiale, che a volte, proprio nel ristretto settore del cortometraggio, raggiunge i risultati più validi e stimolanti.

Analizzare, sia pure sommariamente, le opere esposte a Tours per paesi o per generi o tecniche di ripresa può essere forse più agevole e ordinato, ma rischia di fossilizzare l'analisi in schemi e categorie alquanto rigide, proprio quando, soprattutto oggi, i generi e le categorie risultano sempre meno utili per la formulazione di giudizi di valore, proprio quando si va sempre più imponendo una lingua comune, una specie di *koiné* cinematografica, che facilita il discorso generale ma rende più ardua l'analisi differenziata di opere, scuole, autori, cinematografie nazionali.

Partendo invece dal verdetto delle giuria, e passando di film in film all'esame delle opere più interessanti per questa o quella ragione, facendo eventualmente utili confronti e paralleli, ci pare che il panorama possa risultare, non solo più vario, ma anche più significativo.

La giuria internazionale, presieduta da Basil Wright e composta da Vera Lindsay, Adolf Hoffmeister, Boleslaw Michalek, Georges Franju, René de Obaldia e Pierre Dumayet, ha assegnato tre « Grands Prix » ex-aequo ai film *Jak si opatrit hodne dite* (t.l.: Come avere un bambino buono) dei cechi Milos Macourek e Stanislav Latal, *Un jeu si simple* del canadese Gilles Groulx e *La surface perdue* della francese Dolores Grassian; tre Premi speciali ai film *Contre-pied* del francese Manuel Otero, *Film* dell'americano Alan Schneider e *Moja ulica* (t.l.: La mia strada) della polacca Danuta Halladin; e il Premio per l'opera prima a *Senghenydd* dell'inglese James Clark. Inoltre il Premio del Bureau d'Information du Court-Métrage è andato a *Niaye* del senegalese Ousmane Sembene, il Premio della Critica internazionale a *Memoria do Cangaço* del brasiliano Paulo Gil Soares e una menzione speciale del Comité Français du Film pour la Jeunesse ha ottenuto *A nagy fülü* (t.l.: Orecchioni) dell'ungherese Pal Sandor. In complesso, pur con qualche differente valutazione di certe opere incluse o no tra quelle premiate, ci troviamo sostanzialmente d'accordo nel sottolineare il valore di quasi tutti i film summenzionati, ai quali naturalmente parecchi altri vanno aggiunti in quella rassegna delle opere più significative presentate a Tours che andiamo facendo.

Jak si opatrit hodne dite di Macourek e Latal è apparentemente un divertente e grazioso disegno animato cecoslovacco, che ha per tema la difficoltà, a volte l'impossibilità, di educare i bambini di oggi, così prepotenti, invadenti, dispettosi, disubbidienti, cattivi, sicché l'unica soluzione prospettata dal film è quella di unirsi tutti, adulti d'ambo i sessi, contro le schiere fanatiche dei fanciulli scatenati che minacciano di travolgere la nostra società. Il soggetto è evidentemente grottesco e tutto il film, dal disegno caricaturale al ritmo frenetico delle immagini all'assurdo commento parlato, sottolinea questo aspetto, alla luce del quale tuttavia il gioco si fa serio, il discorso divertente e divertito scopre i suoi lati più riposti e profondi, e la satira contenuta nelle immagini e nel testo lascia il segno. Analogamente, anche se su tutt'altro piano di ricerche, il francese *Contre-pied*, a un esame meno superficiale, scopre dietro l'invenzione fantastica della storia e l'assurdità delle immagini, il contenuto profondo dell'opera. È un apologo surrealistico: un paio di scarpe nuove e scintillanti calzate da un poveruomo, impiegato d'ufficio, dapprima producono suoni mostruosi, quindi interrompono, ad ogni passo, i suoni e i rumori, infine, cancellano via via ogni oggetto, compreso naturalmente lo stesso proprietario. Il disegno è elementare e privo di colore, tranne che per il paio di scarpe elaborato graficamente e colorato, e il discorso contenutistico è tutto affidato alla stranezza delle situazioni, all'irresistibile comicità che nasce dai contrasti e all'originalità della storia in sé.

Nel settore del cortometraggio d'animazione, un paio di altri film francesi meritano una segnalazione particolare: *L'oiseau* di Jacques Vausseur e *Les escargots* di René Laloux. Il primo, richiamandosi più a *Le cadeau* del 1961 che a *La porte* del '64 dello stesso autore, è un brillante e divertente

raccontino, con morale finale, di un uccello meccanico che si diverte a far dispetti e a tiranneggiare gli altri uccelli viventi, finché costoro si ribellano e richiudono in gabbia il malvagio. Il secondo, più complesso e ricco di maggiori sollecitazioni culturali, è la storia dell'invasione della terra da parte di lumache giganti, che tutto distruggono al loro passaggio. Laloux riesce ad animare in maniera al tempo stesso infantile e allucinante i disegni di Roland Topor, conferendo alla storia e ai personaggi una dimensione tragica e apocalittica, secondo gli schemi narrativi e figurativi del cinema e della letteratura fantascientifica e dell'orrore, raggiungendo risultati espressivi di rara efficacia e di notevole contenuto drammatico.

Con *Un jeu si simple* di Gilles Groulx siamo nel campo del cinema diretto, con elementi sia del « cinéma-vérité » che del « candid-eye », al servizio di un prodotto che sostanzialmente non esce dagli schemi del documentario tradizionale. Groulx analizza questa volta lo sport nazionale canadese, l'hockey su ghiaccio, alternando alle riprese d'insieme dei giocatori e del pubblico, interviste, brani di carattere tecnico, osservazioni marginali, con un sapiente gioco di immagini colorate e di immagini in bianco e nero. I risultati, apprezzabili sul piano formale e compositivo, nonostante talune inutili ripetizioni e qualche formalismo, sono forse meno sensazionali proprio sul terreno della documentazione, che non sempre supera la fase della raccolta del materiale per giungere a una proposta di interpretazione. Meno impegnato, anche se formalmente più bello, è parso l'altro film canadese, *60 cycles* di Jean-Claude Labrecque, ottimo operatore cinematografico, collaboratore di Groulx per il film precedente. Si tratta della ripresa, suggestiva per la dovizia e la raffinatezza delle immagini, del giro ciclistico canadese « Tour de St. Laurent », realizzata con un sapiente gioco di montaggio in modo da comporre non tanto un documentario sportivo quanto uno spettacolo per gli occhi, anche se la natura dello sport rappresentato e i suoi riflessi umani e sociali quasi inavvertitamente appaiono al di là delle immagini calligrafiche. Su questio piano di ricerche visive e di raffinatezze formali una particolare segnalazione merita il film americano *The Swing* di Richard e Gladys Mashburn, che può essere definito una serie di affascinanti variazioni figurative sulle evoluzioni di un gruppo di acrobati e trapezisti sotto la cupola spaziosa di un circo equestre.

Ma il settore del documentario che potremmo definire « tradizionale » era quest'anno particolarmente ricco di opere d'un certo interesse. Non tanto forse *Potlach* (t.l.: I vagabondi) del ceco Pavel Brezina, condotto in maniera alquanto anonima, anche se ricco di utili informazioni su aspetti poco noti della società socialista, come il fenomeno appunto dei « vagabondi », giovani che rifiutano di inserirsi nella società, ma vivono girando in lungo e in largo per il paese, dormendo ora qua ora là, lavorando dove e come capita, senza alcun altro ideale che l'assoluta personale libertà; quanto, ad esempio, *Aquarelle* del francese Dominique Delouche, già assistente di Fellini e Clément, che qui compone un bellissimo ritratto della nuotatrice Christine Caron, con linguaggio chiaro e semplice, ma non banale, affidato ad immagini eleganti ma non preziose, con un ritmo di montaggio sapiente ed elegante. Non tanto forse l'inglese *Senghenydd*, premiato, di James Clarke, che ci pare indulga un poco a certi effetti d'atmosfera, a certi compiacimenti nei facili contrasti e a un certo

calligrafismo nel descrivere la vita di una piccola città mineraria, Senghenydd, nel Galles; quanto il francese *Le drame du taureau* di Lucien Clergue, che, dietro un apparentemente tradizionale documentario sulla corrida, realizzato con stile sobrio ed efficace, nasconde un impegno umano e sociale ben preciso, di critica e di condanna. Non tanto infine *Segeste* del francese Mario Ruspoli, qui totalmente disimpegnato dalle regole del cinema diretto, di cui fu uno dei propugnatori, per abbandonarsi alla lirica (e un poco stucchevole) rappresentazione delle bellezze del tempio di Segesta; quanto *Litzmannstadt-Ghetto* del polacco Daniel Szylit, un forte documentario sull'agonia degli ebrei nel ghetto di Lodz (Litzmannstadt dal 1939 al 1944 sotto l'occupazione nazista) realizzato unicamente su fotografie e documenti dell'epoca.

La surface perdue, opera prima di un'assistente di Mario Ruspoli, Dolores Grassian, è un intelligente quanto originale film che, prendendo le mosse da una descrizione cronachistica, tipo cinema diretto, di un fatto non particolarmente significativo, giunge a risultati opposti, in pieno surrealismo e stravolgimento umoristico della realtà. Due giovani tecnici agli ordini di un capo-geometra stanno conducendo a termine una complicata operazione di triangolazione del suolo, quando si accorgono di aver « perduto » una superficie da delimitare secondo il piano prestabilito. Nascono contestazioni, ordini e contrordini, finché la superficie è ritrovata e delimitata, ma allora si accorgono che tutti i precedenti calcoli senza tener conto della « misteriosa » superficie dovrebbero essere rifatti in altro modo, e il film si chiude sulla perplessità dei tre protagonisti e sui dubbi ch'essi hanno sulla validità assoluta del calcolo matematico. La Grassian ha condotto il gioco, perché di gioco si tratta anche se il finale illumina di luce diversa la storia conferendo al film un significato più profondo e problematico, con grande intelligenza, dimostrando ottime qualità di brillante narratrice e una originale vena comica.

Di *Film* di Alan Schneider con Buster Keaton non penso sia il caso di parlare, dopo la sua presentazione a Venezia, se non per riconfermare il giudizio sostanzialmente positivo formulato dalla maggior parte della critica. Semmai la sua premiazione ci può fornire l'occasione per parlare degli altri cortometraggi a soggetto proiettati a Tours, alcuni dei quali pensiamo meritassero almeno una analoga segnalazione da parte della giuria. Soltanto il senegalese *Niaye*, invece, ha avuto un premio, ma dalla critica internazionale, e del tutto trascurati sono stati *La mort du Gandji* di Mustapha Alassane, *Fuga na cernych klavesach* (t.l.: Fuga sui tasti neri) di Drahomira Vihanova, *Au temps des chataignes* di Jean-Michel Barjol, *La pomme* di Charles Matton, *Zwei* di Roland Klick, e soprattutto *Yukoku* (t.l.: Riti d'amore e di morte) di Yukio Mishima e Masaki Domoto.

Niaye, per l'originalità della storia, la freschezza dello stile, e il fatto che era il primo cortometraggio senegalese presentato a Tours, è stata forse la più felice sorpresa dell'intero festival. Il regista Sembene, autore già di due precedenti cortometraggi, ha narrato una tragicomica storia africana in cui un capo di villaggio viene ucciso dal figlio « alienato » dopo il suo ritorno dal fronte per aver egli commesso un incesto ingravidando la figlia; la moglie del capo, di antica e nobile stirpe, si uccide per il disonore, mentre la figlia è allontanata con la sua creatura dal villaggio, di cui assume il comando

il fratello dell'ucciso, fomentatore della congiura di palazzo: il tutto sotto gli occhi partecipi, indignati e poi compiacenti dell'« intellettuale-scrittore » del paese. Il film è ricco di fermenti nuovi, a volte sconcertante, a volte dichiaratamente grottesco, e prospetta una visione della civiltà africana del tutto originale, fuori degli schemi interpretativi cari a molto cinema e a molta letteratura occidentale.

Un altro africano, il nigeriano Mustapha Alassane, ha realizzato per conto del National Film Board di Montréal un gustosissimo disegno animato, che può accostarsi per certi aspetti originali propriamente indigeni al film di Sembene. Si tratta di *La mort du Gandji*, che narra dell'uccisione del mostro-dio da parte delle rane di un villaggio, con mezzi elementari, addirittura infantili — un disegno spoglio e ingenuo, una narrazione balbettante, un commento parlato improvvisato e spiritoso — ottenendo risultati di grande interesse, sia in senso assoluto, sia in relazione alla posizione attuale della cultura africana.

Con *Fuga na cernych klavesach*, la Vihanová ha voluto darci a un tempo il ritratto di un giovane pianista negro che studia a Praga e la situazione problematica degli uomini di colore nella moderna società, riuscendo solo a metà nel suo intento. Certamente taluni momenti della vita quotidiana del giovane, soprattutto in rapporto alla società in cui vive, agli uomini che incontra, ecc., sono ben rappresentati, con finezza psicologica e acume, ma lo sviluppo narrativo della storia, ingenuo e melodrammatico, denuncia la sostanziale superficialità della visione artistica della Vihanová. Ben più complesso, anche se apparentemente legato a schemi narrativi tradizionali nell'impostazione e nello sviluppo della storia, è parso *Au temps des chataignes*, in cui Jean-Michel Barjol ci narra, senza compiacimenti drammatici, la vita di solitudine di una coppia di vecchi contadini che vivono isolati in un casa di montagna. Il regista si pone dichiaratamente, e lo dice nel commento parlato del film, contro un certo cinema contemporaneo, vedi « nouvelle vague » e « cinéma-vérité », per cogliere con i mezzi più semplici e naturali la complessa realtà che vuol descrivere, e in parte ci riesce, per un certo suo naturale pudore nei confronti dei suoi personaggi e dell'ambiente, sicché la storia dei due vecchi diventa, al limite, la storia dell'uomo. Ma il rischio della poesia visiva, del gusto per la bella immagine, non sempre è evitato, tanto che a volte il film scade di tono, si fa « maniera », proprio quando più intensamente dovrebbe rappresentare il dramma umano.

Con *La pomme* il pittore Charles Matton ha voluto darci un saggio di cinema intimo, autobiografico, personale, naturalmente di difficile lettura, sia per i riferimenti a fatti e persone di natura privata, sia per lo stile spezzettato, contorto, sia infine per le molteplici tecniche impiegate, fotografie fisse, immagini in movimento, disegni ecc. È un po' la vita di Matton, la sua famiglia, i figli, il lavoro, ma insieme le sue considerazioni sull'amore, la vita, la morte, l'arte, in un unico discorso che continuamente rimanda a qualcos'altro, che colpisce e a volte turba lo spettatore, e che sovente si risolve in una serie di appunti per un film da fare, anche se questi appunti possono apparire sorprendenti, illuminanti, sconcertanti. Tradizionale, e decisamente inferiore al precedente *Ludwig*, è parso invece il nuovo film di Roland Klick *Zwei*, che pure poteva risultare un acuto ritratto di certa gioventù tedesca d'oggi. L'errore è di avere troppo facilmente messo a con-

fronto due personaggi « tipici », una ballerinetta di terz'ordine e un giovane impiegato brillante e alquanto « qualunquista ». Cosicché, anziché accrescere i motivi critici nei confronti della società tedesca attuale, il contrasto tra i due personaggi e la mentalità ch'essi rappresentano svilisce l'assunto del film in una serie di situazioni prevedibili, a volte addirittura banali, certamente non sufficienti a rappresentare criticamente una società, o anche soltanto taluni aspetti di questa società, com'era nella intenzione del regista.

Di tutt'altro significato, pur nei limiti di un'esperienza poco più che cineamatoriale, è il giapponese *Yokoru*, opera prima del giovane scrittore Kukio Mishima e di Masaki Domoto. Con uno stile sobrio e prezioso al tempo stesso, che si rifà da un lato alla tradizione drammatica del teatro *nô*, dall'altro al cinema degli anni trenta e in particolare all'opera di Sternberg, Mishima, che interpreta anche la parte di protagonista, descrive le ultime ore di vita di una coppia di giovani sposi, decisi a darsi la morte a causa di una accusa infamante che ha infangato l'onore dell'uomo, un ufficiale della guardia reale coinvolto involontariamente in una congiura. Il film analizza con minuzia tutta orientale le varie fasi dei « riti d'amore e di morte », senza risparmiarci particolari anche raccapriccianti e crudi per la nostra comune sensibilità occidentale, tuttavia l'atmosfera irreale in cui sono avvolti uomini e cose, il distacco intellettuale con cui la storia è descritta, la raffinatezza composta della recitazione e delle immagini e, non ultima, la musica del *Tristano* wagneriano, conferiscono alla narrazione una dimenzione diversa, trasferiscono il dramma su un piano di contemplazione che permette una visione in certo senso nuova di alcuni temi ricorrenti con frequenza nella letteratura e nel cinema del Giappone, come appunto l'amore e la morte, finora non sempre ben compresi.

Con il film *Moja ulica* di Danuta Halladin siamo nel campo del cinema per l'infanzia, quest'anno rappresentato da alcune opere fini e gustose, come l'ungherese *A nagy fülü* di Pal Sandor. Il film della Halladin è un grazioso tema scolastico su « la strada dove abito », con notazioni acute e ironiche, schizzi caricaturali, impressioni visive originali, il tutto sorretto da un commento parlato che ben interpreta il carattere infantile della composizione. *A nagy fülü* è invece un racconto tradizionale, fotograficamente bellissimo, narrativamente efficace, anche se non privo di compiacimenti formalistici e di un'aura di poesia non sempre della più genuina. Narra alcuni momenti dell'infanzia di un orfanello, allevato da due vecchi contadini in una cascina sperduta tra i campi: i suoi giochi, le sue amicizie, i rapporti con i due vecchi, ecc.; e qua e là raggiunge momenti di delicata poesia, soprattutto psicologica, pur rimanendo nei limiti di un corretto e ispirato prodotto artigianale.

Dedicati anche all'infanzia, ma non prodotti per i giovanissimi, sono pure alcuni film documentari su certi particolari aspetti dell'educazione dei bambini minorati. Mi riferisco in particolare al polacco *To jest jajko* (t.l.: Questo è un uovo) di Andrzej Brzozowski, cui possono affiancarsi per l'affinità del tema anche se non per la riuscita artistica, che nel film di Brzozowski è esemplare, l'olandese *Blind Kind* (t.l.: Il bambino cieco) di Johan Van der Keuken e l'inglese *One of the Family* di Berenice Rubens sui fanciulli spastici. *To jest jajko* è un interessante saggio sull'educazione dei bambini cie-

chi, corredato da numerose e significative esperienze mediche e didattiche, condotto non soltanto con fine senso psicologico, ma con una scioltezza narrativa e una precisione di tocco, che permettono un'analisi compiuta ed efficace del tema trattato: vi si sente la lezione esemplare di Kasimierz Karabasz, ma i risultati sono personali e promettenti.

Un settore del Festival era dedicato al « film-ritratto » e comprendeva, oltre all'*Antonioni* di Gianfranco Mingozzi, già presentato al Festival di Bergamo, due interessanti retrospettive e due film recenti di un certo valore. *Ceux de chez nous* di Sacha Guitry, realizzato nel 1952 con materiale girato dall'autore nel 1915, ha un valore documentario indiscutibile, anche se non tutto il materiale è particolarmente significativo, anche se non tutti i « ritratti » risultano esaurienti o illuminanti. Si tratta di una serie di incontri di Guitry con alcuni dei principali personaggi della vita artistica e culturale del principio del secolo, come Edgar Degas, ripreso in poche sbiadite immagini, e Auguste Renoir, di cui invece si ha una abbondante documentazione visiva, Sarah Bernhardt, il cui ritratto è alquanto anonimo, e Camille Saint-Saëns, ripreso con dovizia di particolari e a lungo; Anatole France, Auguste Rodin, Edmond Rostand, Henri-Robert, André Antoine, Claude Monet, Octave Mirbeau, Lucien Guitry, chi più chi meno rappresentati in certi momenti della loro vita quotidiana. *Le mile* di Jean Lods, con fotografia di Boris Kaufman, è invece una specie di saggio di cinema-verità o di cinema-inchiesta *ante-litteram.* Realizzato nel 1931, il film vuole essere un ritratto cinematografico del corridore Jules Ladoumègue, ripreso nelle varie fasi del suo allenamento, durante una visita medica, in una conversazione privata, in altri momenti della sua vita, in modo da costituire una visione prospettica dell'uomo e dello sportivo; senonché le immagini e il commento parlato risultano spesso insufficienti, a volte anche ingenui, e il documento perde gran parte del suo valore. Dei due film recenti, certamente più complesso e artisticamente elaborato è parso l'ungherese *Két arckép* (t.l.: Due ritratti) di Andras Kovacs, che in maniera suggestiva, anche se con qualche lungaggine e inutili ripetizioni, analizza la multiforme personalità artistica dell'attrice e cantante ungherese Iren Psota; mentre il francese *Le chant du monde de Jean Lurçat* di Pierre Biro e Victoria Mercanton, si limita a descrivere e illustrare con dovizia di particolari, fornendo quindi molteplici elementi per una documentazione esauriente, la nascita e la composizione degli amplissimi arazzi di Lurçat dal titolo appunto di « Le chant du monde ».

Di Gianfranco Mingozzi, oltre al citato *Antonioni*, erano presenti *Con il cuore fermo, Sicilia*, già proiettato all'ultimo Festival di Venezia e accolto a Tours con molti applausi, e il delicato e figurativamente elegantissimo *Al nostro sonno inquieto*, che analizza in termini visivi e sonori, a volte fin troppo raffinati e compiaciuti, la crisi sentimentale di una ragazza abbandonata dall'uomo che ama. Su un piano analogo di ricerche formali, con risultati tuttavia inferiori, un cenno almeno merita *Un delitto* di Camillo Bazzoni, che cerca di cogliere in immagini sapientemente costruite e montate l'atmosfera drammatica di un presunto delitto, rimanendo tuttavia non del tutto risolto artisticamente.

Il discorso si è fatto a questo punto un po' lungo, ma credo che le opere esposte quest'anno a Tours lo meritassero. Tuttavia parecchi altri titoli e autori sono rimasti fuori da questo re-

soconto, alcuni dei quali per nulla trascurabili, come il greco *Gramma apo to Charleroi* (t.l.: Lettera da Charleroi) di Lambros Liaropoulos, sul problema dei minatori greci in Belgio, o il ceco *Kouzelnik* (t.l.: Il mago) di Ivan Renc, un disegno animato « poetico » sulla falsariga de *La demoiselle et le violoncelliste* di Laguionie, o ancora *La planète verte* di Piotr Kamler, un film di fantascienza realizzato con i mezzi e le tecniche del cinema sperimentale, o infine *Een zondag op het eiland van de Grande Jatte* (t.l.: Una domenica d'estate alla Grande Jatte) dell'olandese Frans Weisz, che richiederebbe una più ampia analisi sia per le questioni d'ordine stilistico e narrativo che affronta e in parte risolve sia per l'originale tema che svolge, che investe i rapporti dell'intellettuale nella moderna civiltà del consumo.

Panorama vario e interessante questo di Tours, indicativo di una stagione particolarmente felice del cortometraggio contemporaneo, che ancora una volta si impone all'attenzione critica per gli stimoli intellettuali e artistici che può offrire nello sviluppo del cinema come mezzo di conoscenza e d'indagine dell'uomo nella moderna società.

GIANNI RONDOLINO

Il film algerino di Lorenzini

Ennio Lorenzini, un documentarista italiano, ha realizzato in Algeria, per la Casbah Film, un film di un'ora, a colori, *Tronc du figuier*, con la fotografia di Claudio Racca, il montaggio di Mario Serandrei, il commento e la voce di S. Bagdadi. Una giovane casa di produzione algerina è entrata in rapporti, per le sue prime produzioni cinematografiche, col cinema italiano: la stessa Casbah Film, infatti, ha partecipato alla produzione del film di Pontecorvo, *La battaglia di Algeri*, e quello di Lorenzini, in ogni modo, è il primo film dell'Algeria indipendente.

Mi pare necessario chiarire immediatamente che si tratta di un documentario di alto rilievo narrativo e stilistico. Quattro parti (« Mer et desert », « La terre », « La liberté ») coprono l'arco della recente storia di un paese che ha faticosamente e sanguinosamente conquistato la propria libertà e il proprio diritto ad un'esistenza nuova e autonoma. Il cinema precedente di Lorenzini, credo doveroso dirlo altrettanto chiaramente, non autorizzava, almeno secondo le opere che io conosco e su cui ho anche avuto occasione di scrivere, prospettive di questo genere, cioè non permetteva di credere — non voglio dire *sperare* — in risultati così convincenti. Alcuni documentari di Lorenzini, ad esempio *Edili* — per altro di breve durata, e quindi obiettivamente di ridotto respiro narrativo e drammatico — riuscivano curiosamente a raccogliere in sé il pretesto di una polemica sociale con l'insincerità non dico dell'assunto, perché non ci sono motivi per sostenerlo, ma certamente dei risultati e della stessa struttura ambientale: un realismo d'accatto e ricostruito sulla base dell'applicazione fredda di una formula — interviste, domande realistiche, visi realistici, ambiente realistico —, senza che dal contesto venisse fuori un convincimento genuino e spontaneo.

Tronc du figuier rovescia quasi del tutto l'immagine che io avevo del lavoro e dello stile di Lorenzini o anche, se si vuole, lo sviluppa e lo evolve al punto da arrivare così lontano dalle origini da far cogliere in maniera radicale il cambiamento di indirizzo e di

qualità. Gli uomini e le circostanze còlti nella loro essenza immediata interessano a Lorenzini, qui, senza che né apriorismi né sovrapposizioni raffreddino o appesantiscano il significato del suo discorso. Un discorso ugualmente e scientemente realistico, sia ben chiaro, che qualche volta indulge all'estetismo e a un certo gusto intellettuale, ma che dà, il che mi pare significativo, l'impronta di una partecipazione sincera al cuore del paese di cui si parla, ai suoi problemi, alla sua ricerca di rinascita e di rinnovamento. L'uso del colore — efficace, legato, espressivo — e della macchina da presa ricorda un po' le invenzioni e le suggestioni di Rosi ne *Il momento della verità*, e il colore, in particolare, è certamente un elemento-chiave del racconto e dei significati allusivi che il regista ha voluto concordare. L'ambiente, il paesaggio, gli uomini, la storia, tutto concorre a definire un ritratto che ha qualche precedente nel mediometraggio di Frédéric Rossif su Israele o in alcune realizzazioni televisive della CBS, ad esempio, ma che non ritrova, in Italia, né consuetudini né precedenti.

È evidente che la situazione industriale e organizzativa del nostro Paese non è tale da favorire la realizzazione di prodotti di questo genere, neppure come « misura » pratica e concreta: un programma cinematografico di 50'/60', voglio dire, non trova ospitalità nei programmi del cinema italiano perché non ne trova nelle sale di spettacolo. E d'altra parte è evidente che questa può essere la dimensione più esatta per uno spettacolo — o compiuto o, anche, sperimentale — che tratti con piglio solido e perfino col desiderio di una ricerca innovatrice argomenti di attualità drammatica e di costume. Non per nulla le dimensioni classiche del documentario televisivo — documentario d'attualità, di inchiesta drammatica, a volte di denuncia — sono quelle di cinquanta effettivi minuti di trasmissione, secchi e stringati, così come lo spettacolo romanzato può arrivare a novanta minuti o superarli, e il raccontino o lo spunto più modesto rimanere sui venticinque-trenta minuti.

Non è da oggi, del resto, che lo spazio condiziona, in ogni campo, anche i contenuti e i modi espressivi. E a me sembra che Lorenzini abbia utilizzato il suo in modo intelligente e acuto. Ciò, anche col frutto delle precedenti e per me non riuscite esperienze, può portarlo a nuove e proficue scelte.

Giacomo Gambetti

Televisione

Tre programmi di divulgazione

Alle trasmissioni giornalistiche si affida notoriamente, in modo pressoché esclusivo, il prestigio della televisione italiana: un ente che dopo aver conseguito sul piano tecnico una supremazia quasi indiscussa nell'Europa continentale non sembra ambire alla conquista di analoghi primati sul piano della qualità artistica o anche solo spettacolare.

Ignari, come siamo, della distribuzione delle competenze in seno all'apparato programmistico (che comunque ci risulta abbastanza elefantesco e perennemente soggetto a laboriosissime alchimie politiche e clientelistiche), non sappiamo a quali dei molteplici servizi o sezioni o dipartimenti — « telegiornale », « cinematografico », « culturale » e via dicendo — vada il merito di una o altra trasmissione particolarmente riuscita. Ma è un fatto che di fronte allo sconsolante squallore di tutte, senza eccezione, le emissioni musicali e di varietà, all'infantilismo dei telequiz, all'assenza di una direttrice culturale nel settore prosa — si pensi alla grottesca composizione del ciclo « Trent'anni di teatro italiano » —, al conformismo polivalente del Telegiornale — che conobbe una sola parentesi di dignitosa autonomia con la breve gestione Biagi di qualche anno fa —, alle manchevolezze delle emissioni sportive — tecnicamente lodevoli ma spesso guastate dalla sgrammaticata logorrea di certi telecronisti invadenti —, si contrappone una serie di trasmissioni documentaristiche o informative di civile impostazione, di ineccepibile realizzazione, di agile piglio giornalistico, di tono obiettivo, che a livello dell'immediatezza cronistica o della ricostruzione di fatti o, talvolta, dell'interpretazione storica ma anche, se necessario, a livello della semplice divulgazione conseguono spesso piena efficacia.

Naturalmente anche in questo settore non tutto va immune da mende; non sempre il livello si regge a uno standard uniforme; soprattutto le rubriche a carattere continuativo denunziano talvolta carenza di mordente, frettolosità d'impaginazione, disparità di tono fra un « servizio » e l'altro e, non di rado, la paralizzante intrusione di interferenze censorie. Succede anche che alla tonificazione di una rubrica avviatasi faticosamente — è il caso, nella stagione in corso, di *TV 7*, trasmissione nei suoi limiti esemplare — corrisponda lo sfaldamento di un'altra

— vedi *Cordialmente* —, e che un discorso civile iniziato in modo promettente — vedi *Incontri*, vedi *Cronache del XX secolo* — si vada successivamente arenando o quanto meno registri battute a vuoto. Ma nel complesso il tono è dignitoso, l'impegno apprezzabile: nelle redazioni di alcune rubriche, attorno ad « équipes » bene affiatate, va nascendo un giornalismo televisivo di tipo nuovo, che ha già conseguito un suo riconoscibile stile ed espresso qualche personalità — Zavoli, Bisiach — di assoluto rilievo.

Più che le rubriche fisse o periodiche, comunque, colpiscono favorevolmente certe trasmissioni isolate, che in forma di brevi cicli illustrano determinati aspetti o fenomeni o avvenimenti non strettamente legati all'attualità. È una forma di giornalismo non cronistico e quotidiano, che talvolta offre analogie con quello ch'è, o era, la terza pagina dei nostri giornali, ma più spesso supera anche i limiti proprii di quella formula e più si avvicina al saggio o quanto meno al libro di divulgazione. Non sempre sono trasmissioni curate direttamente dalla TV, ma da questa commissionate a collaboratori esterni, spesso di collaudata esperienza cinematografica ma anche di più recente formazione. Negli ultimi mesi più d'una ha meritato attenzione. Ne indicheremo tre, non solo perché ci son parse le più riuscite ma anche perché esemplificano ciascuna una determinata direzione in cui il mezzo televisivo può fare un proficuo cammino, differenziandosi dal mezzo cinematografico e dal giornalismo televisivo: rispettivamente di divulgazione scientifica, di divulgazione etnografica, di divulgazione storica.

Viaggio intorno al cervello è stato realizzato da Giulio Macchi con il proposito di informare un pubblico ovviamente di profani sullo stato delle ricerche sulla fisiologia del nostro più delicato e, tuttora, in parte misterioso organismo. Valendosi della collaborazione di uno specialista, Raffaele Vizioli, docente di chimica delle malattie nervose e mentali, il regista ha intessuto una fitta rete di interviste, di incontri, di discussioni con alcuni insigni scienziati italiani e stranieri, da Macdonald Critchley a Rinaldo De Benedetti, da Vincenzo Longo a Valentino Braitenberg, da Marcel Jouvet a Eduardo Caianiello al Nobel John Eccles, istituendo una sorta di animata « table ronde » a distanza, vivace e qualche volta polemica, sui più attuali problemi della neurofisiologia.

L'aspetto più notevole della trasmissione — articolata in tre puntate — si è parso quello della chiarezza espositiva e di una costante preoccupazione divulgativa che non andasse a scapito del rigore scientifico. Macchi ha capito che — rivolgendosi a un uditorio di milioni di persone — non bastava impostare in modo semplice e piano il discorso su una materia così ardua ed insolita ma bisognava sfruttare tutte le possibilità visive del mezzo a disposizione. Ha quindi organizzato una sorta di suggestivo apparato scenografico nel quale campeggiava un enorme « speccato » di un cervello umano: una fantasiosa costruzione luminescente, tra la pop-art e la fantascienza, scomponibile e semovente, idonea di per sé a catturare l'attenzione e a disporla alla recezione delle spiegazioni scientifiche. Queste, a loro volta, sono state inserite in un contesto folto di suggestioni visive e affidate a esemplificazioni non prive di « suspense »: esperimenti sugli stimoli arcaici agenti sui neonati fino al momento in cui il funzionamento degli strati corticali si sostituisce a quello degli strati sottocorticali, formazione di tracciati encefalografici, esperimenti sui sogni, inter-

venti chirurgici sulla massa cerebrale, dimostrazioni, forse ovvie ma di immediata efficacia, delle teorie pavloviane. Insomma, una materia estremamente ardua trattata con intelligenza e felicemente inquadrata in un disegno spettacolare che non disdegnava il ricorso — opportuno, una volta tanto — alla « trovata » plateale pur di far digerire un pasto in apparenza assai poco commestibile. Nel campo della illustrazione di fatti e argomenti scientifici crediamo che la televisione possa insistere e ampliare i suoi programmi, elaborando una sua originale tecnica divulgativa, che tenga conto di questa prima, interessante esperienza.

Più tradizionale per impostazione, oltre che per la stessa materia trattata, il documentario-inchiesta *Il pianeta Brasile*, realizzato da due veterani del documentarismo etnografico come Enrico Gras e Mario Craveri. Stavolta però la collaudata perizia « routinière » dei due cineasti ha resistito alle seduzioni del facile esotismo, si è sottratta al gusto eminentemente descrittivo e folcloristico dominante in opere come *Continente perduto* o *L'impero del sole* — sontuosi esempi, peraltro, di giornalismo cinematografico al limite dell'avventura romanzata — e si è imposta un limite rigoroso di documentazione etnologica, politica e sociale. Ne è risultato un quadro agile, spregiudicato e attendibile, non solo delle attuali condizioni di un paese sterminato e polimorfo, dei suoi problemi economici, industriali, culturali, urbanistici, ma anche delle remote componenti etnografiche e razziali che sono alla base delle vistose contraddizioni che caratterizzano la realtà brasiliana d'oggi. Dal medioevo nordestino alla « belle époque » di Rio all'avvenirismo di Brasilia: i molti volti dell'universo brasiliano identificano una serie di stratificazioni successive, di difficili acclimatazioni e di controverse convivenze, di cui l'attenta inchiesta di Gras e Craveri documenta i perduranti effetti sotto la superficie di una conseguita unità. La libertà è figlia non solo dell'uguaglianza formale ma anche dell'affrancamento dall'ignoranza e dalla fame. I volti di certi negri colti nella loro miserabile esistenza nelle « favelas », le dichiarazioni di certe personalità della cronaca o della cultura, stimolate dalle precise domande degl'intervistatori, han reso testimonianza degli aggrovigliati problemi che pone la faticosa nascita di un paese moderno.

Sul piano della divulgazione storica la trasmissione *La lunga campagna d'Italia* realizzata da Alberto Caldana ha offerto un esempio notevole del modo in cui il mezzo visivo possa essere utilizzato non solo come fonte primaria di documentazione ma anche a fini di ricostruzione e, diremmo, d'interpretazione di fatti. La massa del materiale cinematografico raccolto e selezionato è ingentissima, spesso rara, in alcuni casi del tutto inedita e di sorprendente eloquenza. Su tale materiale Caldana e i suoi collaboratori Nicola Adelfi e Ezio Pecora hanno compiuto un paziente e abile lavoro di « sceneggiatura » riducendo all'essenziale, scegliendo il tipico, piegando il dato documentario alle esigenze di un'organica e chiara narrazione. Questa è stata puntualizzata e commentata con frequenti interventi non tanto di storiografi quanto degli stessi protagonisti della sanguinosa vicenda, che per circa due anni andò snodandosi lungo tutto il territorio della nostra penisola, dal primo sbarco a Pantelleria del giugno '43 fino alla liberazione di Trieste della primavera del '45. Sul disegno strategico e sulla condotta tattica della campagna italiana, voluta da Churchill e da lui quasi imposta a Roosevelt dopo la conclusione delle operazioni

in Africa, molti punti oscuri gravano ancora; ed è certo che su taluni episodi — dalla distruzione di Montecassino allo sbarco di Anzio, dalla conquista di Roma intesa come un fatto di prestigio personale alla ritardata occupazione di Firenze, alla smobilitazione dell'attività partigiana nella valle del Po — influirono pesantemente erronee concezioni tattiche, insufficienza d'informazioni o peggio interferenze, ostruzionismi, rivalità fra i comandanti alleati. L'indagine condotta dal Caldana non elude questi problemi, anzi li centra e li ripropone alla discussione attraverso gl'interventi degli stessi interessati. Capi militari, uomini politici, esponenti della Resistenza a distanza di venti anni accettano serenamente di analizzare criticamente il loro stesso operato, sottoponendosi alla tecnica consueta dell'intervista, che qui è volta non a intenti rievocativi o effettistici, bensì al conseguimento di un serio contributo a una storiografia ancora « in fieri ». A questa ben contribuisce anche il commento parlato dovuto a Manlio Cancogni, ammirevole per sobrietà, assenza di toni apologetici, snellezza discorsiva accompagnata a un'acutezza di analisi che lo rende in più tratti un autentico manuale di storia militare.

Quanto al discorso visivo, esso si fa seguire lungo il corso delle cinque puntate, e altrettante ore di trasmissione, conservando costante il diapason dell'attenzione e della tensione. Animazioni, grafici e mappe completano e chiariscono quando è il caso il quadro offerto dai documenti cinematografici originali; ma ogni aridità didascalica è vinta dalla irripetibile forza drammatica di certe sequenze — i combattimenti tra le case diroccate di Cassino valgano come esempio per tutte.

Vien fatto, più volte, di pensare ai grandi film del nostro neorealismo epico: le sequenze relative alla insurrezione partenopea confermano in qual misura un regista come Nanni Loy sia riuscito, in *Le quattro giornale di Napoli*, a evocare con aderenza e fedeltà storica non solo i fatti ma il clima, il sapore, il colore stesso di quegli avvenimenti, che i filmati originali ci rendono col medesimo accento picaresco e fantasioso. Si pensa, soprattutto, a *Paisà*: l'itinerario è il medesimo, anche la scansione degli episodi è press'a poco la stessa. Lì un artista a cui non interessava storicizzare aveva offerto l'interpretazione drammatica e la lievitazione poetica di eventi rivissuti in chiave epica; qui degli stessi eventi si presenta il volto documentario come occasione a un'interpretazione dialettica. Ma le due interpretazioni, svolte su due piani così diversi, finiscono per coincidere e offrire un medesimo tipo di lezione civile. Il che, in un paese dove ancora è dato arrossire sfogliando le pagine che alla nostra storia recente dedicano certi manuali in uso nelle scuole medie, è certamente cosa degna di segnalazione.

GUIDO CINCOTTI

Schedina

VIAGGIO INTORCO AL CERVELLO - *r.*: Giulio Macchi - *consulenza scientifica*: Raffaele Vizioli - *p.*: RAI - Radiotelevisione italiana (*1ª trasmissione*: secondo programma, 3, 10, 24 settembre 1965).

IL PIANETA BRASILE - *r.*: Enrico Gras e Mario Craveri - *p.*: RAI - Radiotelevisione italiana (*1ª trasmissione*: secondo programma, 8, 15, 22 ottobre 1965).

LA LUNGA CAMPAGNA D'ITALIA - *r.*: Alberto Caldana - *sc.*: Alberto Caldana, Nicola Adelfi, Ezio Pecora - *testo*: Manlio Cancogni - *p.*: RAI - Radiotelevisione italiana (*1ª trasmissione*: secondo programma, 12, 19, 26 novembre, 3, 10 dicembre 1965).

Film usciti a Roma dal I° al 31-I-1966

a cura di ROBERTO CHITI

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ADIOS GRINGO — **r.:** George Finley [Giorgio Stegani] - **s.:** dal romanzo «Adios» di Harry Whittington - **sc.:** Giorgio Stegani, José Luis Jerez, Michele Villerot - **f.** (Doryscope, Eastmancolor) : Francisco Sempere - **m.:** Benedetto Ghiglia - **scg.:** Roman Calatayud - **mo.:** Jacqueline Brachet - **c.:** Ed Michelson - **int.:** Giuliano Gemma, Evelyn Stewart [Ida Galli], Roberto Camardiel, Jesus Puente, Peter Cross [Pierre Cressoy], Grant Laramy [Germano Longo], Jean Martin, Max Dean, Monique Saint Claire, Claude Servyll, Sterling Regell, Frank Pascal, Franci-

sco Branna, Ramon Perez, Mimo Billi - **p.:** Bruno Turchetto per la Dorica-Explorer 58-Fono Roma / Trebol Film C.C. / Les Films Corona - **o.:** Italia-Spagna-Francia, 1965 - **d.:** Euro.

AGENTE SEGRETO 777, OPERAZIONE MISTERO — **r.:** Henry Bay [Enrico Bomba] - **s.** e **sc.:** Arpad De Riso e Nino Scolaro - **f.** (Eastmancolor) : Adalberto Albertini — **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Mark Damon, Mary Young, Seyna Seyn, Aldo Bufi Landi, Stanley Kent, Walter Neng, Isarco Ravaioli, Maria Badmayew, Lewis Jourdan, Franca Duccio - **p.:** Pier Luigi Torri per la Protor Film - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** regionale.

ALL'OMBRA DI UNA COLT — **r.:** Gianni Grimaldi - **s.:** Aldo Barni, Aldo Luxardo - **sc.:** Gianni Grimaldi - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor) : Julio Ortas e Stelvio Massi - **m.:** Nico Fidenco - **scg.:** Tadeo Villalba Ruiz e Carlo Leva - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Stephen Forsyth (Steve), Conrado Sanmartin (Duke), Ann Sherman (Susan), Helga Liné (Fabienne), Frank Ressel (Jackson), Frankie Liston [Franco Lautieri] (Burns), Graham Sooty (Buck), Pepe Calvo (sceriffo), Andrea Scotti (Oliver), Aldo Sambrell, José Marco - **p.:** Vincenzo Genesi per la Hercules Cinematografica / Hispamer Films - **o.:** Italia-Spagna, 1965 - **d.:** Warner Bros.

ANGÉLIQUE ET LE ROI (La meravigliosa Angelica) — **r.:** Bernard Borderie - **s.:** dal romanzo « Angelica e l'amore del re » di Anne e Serge Golon - **sc.:** Alain Decaux, Francis Cosne, Bernard Borderie - **dial.:** Ferdinando Contestabile, Pascal Jardin, M. L. Mercadante - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Henri Persin - **m.:** Michel Magne - **scg.:** Roberto Giordani - **c.:** Rosine Delamare - **mo.:** Christian Gaudin - **int.:** Michèle Mercier (Angelica), Robert Hossein (Peyrac), Sami Frey (Bachtiary-Bey), Jean Rochefort (Desgrez), Jacques Toja (Luigi XIV), Claude Giraud (Plessis-Bellières), Estelle Blain (Madame de Montespan), Pasquale Martino (Savary), Fred Williams (Racoczi), Philippe Lemaire (De Vardes), Carole Lebesque (La Desoeillet), Jean Parédès (Saint-Amon), Ann Smyrner (Thérèse), Michel Galabru (Bontemps), René Lefèvre (Colbert), Roberto (Barcarolle), Michel Thomass, Amedeo Trilli, Robert Favart - **p.:** Francis Cosne per la Francos Film- C.I.C.C. - Films Borderie / Fono Roma / Gloria Film - **o.:** Francia-Italia-Germania Occid., 1965 - **d.:** Euro Int.

CINCINNATI KID (The Cincinnati Kid) — **r.:** Norman Jewison.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

DO NOT DISTURB (Non disturbate) — **r.:** Ralph Levy - **s.:** dalla commedia di William Fairchild - **sc.:** Milt Rosen, Richard Breen - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Leon Shamroy - **m.:** Lionel Newman - **scg.:** Jack Martin Smith, Robert Boyle - **mo.:** Robert Simpson - **c.:** Ray Aghayan - **int.:** Doris Day (Janet Harper), Rod Taylor (Mike Harper), Sergio Fantoni (Paul Bellari), Hermione Baddeley (Vanessa Courtwright), Reginald Gardiner (Simmons), Maura McGiveney (Claire Hackett), Leon Askin (Willie Langsdorf), Aram Katcher (Culkos), Lisa Pera (Alicia), Michael Romanoff (delegato), Albert Carrier (Reynard), Barbara Morrison (signora Ordley), Dick Winslow (il suonatore) - **p.:** Aaron Rosenberg, Martin Melcher e Barney Rosenzweig per la Melcher-Arcola-Fox - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Dear-Fox.

DON'T BOTHER TO KNOCK (Entrate senza bussare) — **r.:** Cyril Frankel - **s.:** dal romanzo di Clifford Hanley - **sc.:** Denis Cannan, Frederick Gotfurt, Frederick Raphael - **f.** (Cinemascope, Technicolor) : Geoffrey Unsworth - **m.:** Elisabeth Lutyens - **scg.:** Tony Masters - **mo.:** Anne V. Coates - **int.:** Richard Todd (Bill Ferguson), Nicole Maurey (Lucille), Elke Sommer (Ingrid), June Thorburn (Stella), Rik Battaglia (Giulio), Judith Anderson (Maggie Shoemaker), Dawn Beret (Harry), Scott Finch (Perry), Eleanor Summerfield (madre), John Le Mesurier (padre), Colin Gordon (Rolsom), Kenneth Fortescue (Ian), Ronald Fraser (Fred), Tom Duggan (Al), Michael Shepley (colonnello), Joan Sterndale-Bennett (la zitella), Kyna-

ston Reeves (il vicino), John Laurie (conducente taxi), Warren Mitchell (cameriere), Robert Nichols, Jerry Stovin, Gary Cockrell (marinai americani), Sara Luzita, Pirmin Trecu (danzatori di flamenco), Madalena Nicol, John Grieve, Graham Crowden, Beckett Bould - **p.** : Frank Godwin per l'Associated British - Haileywood Films - **o.** : Gran Bretagna, 1961 - **d.** : regionale.

DUE PARÀ, I — **r.** : Lucio Fulci - **s.** e **sc.** : Vittorio Metz e Amedeo Sollazzo - **f.** : Tino Santoni - **m.** : Piero Umiliani - **scg.** : Adolfo Cofino e Nedo Azzini - **mo.** : Pedro del Rey - **int.** : Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Roberto Camardiel, Umberto D'Orsi, Maria Silva, Luis Peña, Linda Sini, Ignazio Leone, Chiara Bermejo, Monica Randall, Franco Morici, Emilio Rodriguez, Tano Cimarosa, Enzo Andronico, Pasquale Zagaria, Piero Morgia, Luciano Bonanni - **p.** : Ima / Agata Film - **o.** : Italia-Spagna, 1965 - **d.** : Medusa (regionale).

FANNY HILL: MEMOIRS OF A WOMAN OF PLEASURE (La cugina Fanny) — **r.** : Russ Meyer - **s.** : dal romanzo di John Cleland - **adatt. e sc.** : Robert Hill - **f.** : Heinz Hölscher - **m.** : Erwin Halletz - **scg.** : Helmut Nentwig, Paul Markwitz - **c.** : Claudia Hahne-Herberg - **mo.** : Alfred Srp - **int.** : Letitia Roman (Fanny Hill), Miriam Hopkins (Mrs. Maude Brown), Walter Giller (Hemingway), Ulli Lommel (Charles), Helmut Weiss, Chris Howland, Alex D'Arcy, Karin Evans, Hilde Sessak, Cara Garnett, Veronica Ericson, Marshall Raynor, Christiane Schmidtmer - **p.** : Albert Zugsmith per la Famous Players Corporation / Arthur Brauner - C.C.C. Film - **o.** : U.S.A. - Germania Occidentale, 1964 - **d.** : Dear-U.A.

FIFI LA PLUME (Fifì la plume) — **r.** : Albert Lamorisse - **scg.** : De Potestad - **e. s.** : Henri Gruel, Georges Goetz - **mo.** : Madeleine Gug - **altri int.** : Elie Presmann, Pierre Collet, Paule Noelle, Georges Gueret, Michel Thomass, Jean-Jacques Steen, Raymonde Vattier, Jeanne Perez, Charles Moulin, Claude Evrard, Pierre Repp, Max Montavon, Jacques Dumur, Dominique Zardi, Jacques Blot, Jacques Ramade - **p.** : Albert Lamorisse per Les Films Montsouris - **d.** : Titanus.

Vedere altri dati a pag. 121 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Cannes' 65).

FLUCH DES SCHWARZEN RUBIN, Der (Agente S3S, operazione uranio) — **r.** : Manfred R. Köhler e Albert Cardiff - **s.** : Alfredo Medori - **sc.** : M. R. Köhler e A. Medori - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor) : Klaus von Rautenfeld - **m.** : Gert Wilden - **scg.** : Wolf Englert - **mo** : Herbert Taschner - **int** : Thomas Alder (Mike Rod), Peter Carsten, Horst Frank, Carlo Tamberlani, Serge Nubret, Annie Giss, Jacques Bezard, Yu Sam, Chitra Ratana, Ma Suphin - **p.** : Rapid / Gala International Film - Publitalia / Compagnie Lyonnaise de Cinéma / Thai Tri Mitr Films di Bangkok - **o.** : Germania Occid. - Italia-Francia-Thailand, 1965 - **d.** : regionale.

LIBIDO — **r.** e **sc.** : Julian Berry [Ernesto Gastaldi] e Victor Storff [Vittorio Salerno] - **s.** : Mara Maryl - **f.** : Romolo Garroni - **m.** : Carlo Rustichelli - **scg.** : Dick - **mo.** : George Money - **int.** : Dominique Boschero (Hélène), John Charlie Johns [Giancarlo Giannini] (Christian), Alan Collins (Paul), Mara Maryl (Brigitte) - **p.** : Ernesto Gastaldi e Vittorio Salerno per la Nucleo Film - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : regionale.

MADAMIGELLA DI MAUPIN — **r.** : Mauro Bolognini.

Vedere recensione, e dati, nel prossimo numero.

MARKSMAN, The (Carabina Mike tuona nel Texas) — **r.** : Lewis D. Collins - **s.** e **sc.** : Dan Ullman - **f.** : Ernest Miller - **m.** : Raoul Kraushaar - **scg.** : David Milton - **mo.** : Sam Fields - **int.** : Wayne Morris (Mike Martin), Elena Verdugo (Jane Warren), Frank Ferguson (Champ Wylie), Rick Vallin (Leo Santee), Stanford Jolley (Bob Scott), Tom Powers, Robert Bice, William Fawcett, Jack Rice, Tim Ryan - **p.** : Vincent M. Fannelly per l'Allied Artists - **o.** : U.S.A., 1953 - **d.** : regionale.

MORBIDONE, Il — **r.** e **s.** : Massimo Franciosa.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

MURIEL ou LE TEMPS D'UN RETOUR (Muriel, il tempo di un ritorno) — **r.** : Alain Resnais - **d.** : Dear Fox.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 16 e dati a pag. 27 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia).

NANNY, The (Nanny, la governante) — **r.** : Seth Holt - **s.** : dal romanzo poliziesco di Evelyn Piper - **sc.** : Jimmy Sangster - **f.** : Harry Waman - **m.** : Richard Rodney Bennett - **superv. m.** : Philip Martell - **scg.** : Edward Carrick - **mo.** : Tom Simpson - **superv. mo.** : James Needs - **int.** : Bette Davis (Nanny), Wendy Craig (Virgie), Jill Bennett (Pen), James Villiers (Bill), William Dix (Joey), Pamela Franklin (Bobby), Jack Watling (dott. Medman), Maurice Denham (dott. Beamaster), Alfred Burke (dott. Wills), Nora Gordon (signora Griggs), Sandra Power (Sarah), Harry Fowler (il lattaio), Angharad Aubrey (Susy) - **p.** : Jimmy Sangster per la Hammer - Associated British Productions Presentation - **o.** : Gran Bretagna, 1965 - **d.** : Dear-Fox.

ODIO EN LA FRONTERA (L'uomo che viene da Canyon City) — **r.** : Alfonso Balcazar - **s.** : Henry Vaughn - **sc.** : Adriano Bolzoni - **dial.** : José De La Loma - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor) : Aldo Scavarda - **m.** : Francesco Angelo Lavagnino - **scg.** : Arrigo Dreschi e Juan Alberto Soler - **mo.** : Teresa Alcocer - **c.** : Rafael Borque - **int.** : Robert Wood, Fernando Sancho, Loredana Nusciak, Ryan Baldwyn [Renato Baldini], Gerard Tichy, Luis Davila, Ely Drago, Antonio Almoros, Jean Osvald, Oscar Carreras, Ryan Earthpick [Renato Terra] - **p.** : P. C. Balcazar / Adelphia - **o.** : Spagna-Italia, 1965 - **d.** : Interfilm (regionale).

OMBRELLONE, L' — **r.** : Dino Risi - **s.** e **sc.** : Ennio De Concini, D. Risi - **f.** (Eastmancolor) : Armando Nannuzzi - **m.** : Lelio Luttazzi - **scg.** : Maurizio Chiari - **mo.** : Franco Fraticelli - **int.** : Sandra Milo (Giuliana Marletti), Enrico Maria Salerno (Enrico Marletti), Daniela Bianchi (signora Dominici), Jean Sorel (Sergio), Raffaele Pisu (Pasqualino), Lelio Luttazzi (conte Bellanca), Trini Alonso (Clelia Valdemari), Ana Castor (signora Pellini), Dominique Vendell (Giuliana), Leopoldo Trieste (Ferri), Alicia Brandet (la svedese), Pedro Rodriguez de Quevado (Gustavo Valdemari), Pepe Calvo - **p.** : Ultra Film : **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Interfilm (regionale).

PARAPLUIES DE CHERBOURG, Les (sottotitolo : **I parapioggia di Cherbourg)** — **r.** : Jacques Demy - **d.** : Indief (regionale).

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 38 e dati a pag. 68 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

QUEI POCHI GIORNI D'ESTATE — **r.** : Lorenzo Artale - **s.** e **sc.** : Stelio Tanzini - **f.** : Angelo Baistrocchi - **m.** : Aldo Piga - **mo.** : Mariano Arditi - **int.** : Stefania Nelli (Mariella), Roy Ciccolini (Sergio), Bice Mancini, Liana Dory, Tony Cucchiara - **p.** : Luigi Garganese per la L. Garganese Film, Milano - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : regionale.

RAPTURE (Rapimento) — **r.** : John Guillermin - **s.** : dal romanzo «Rapture in My Rags» di Phyllis Hastings - **sc.** : Stanley Mann - **adatt.** : Ennio Flajano - **f.** (Cinemascope) : Marcel Grignon - **m.** : Georges Delerue - **scg.** : Jean André - **mo.** : Max Benedict e François Diot - **int.** : Patricia Gozzi (Agnès), Melvyn Douglas (Larbaud), Dean Stockwell (Joseph), Gunnel Lindblom (Karen), Leslie Sands (poliziotto

anziano), Murray Evans (poliziotto giovane), Sylvia Kay (Geneviève), Peter Sallis (Armand), Helen Pollock - **p.** : Christian Ferry per la Pan-Oramic Pictures - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.** : Dear-Fox.

RETURN FROM THE ASHES (Dimensione della paura) — **r.** : J. Lee-Thompson - **s.** : dal romanzo di Hubert Monteilhet - **sc.** : Julius J. Epstein - **f.** (Panavision) : Christopher Challis - **m.** : John Dankworth - **scg.** : Michael Stringer - **mo.** : Russell Loyd - **int.** : Maximilian Schell (Stanislaus Pilgrin), Ingrid Thulin (dottoressa Michèle Wolf), Samantha Eggar (Fabienne), Herbert Lom (dott. Charles Bovard), Talitha Pol (Claudine), Vladek Sheybal (direttore del Chess Club), Jacques Brunius (I detective), André Maranne (II detective), Yvonne André (donna sul treno), John Serret (l'uomo sul treno), Pamela Stirling (La madre sul treno) - **p.** : J. Lee-Thompson e Cecil Ford per la Mirisch - **o.** : Gran Bretagna, 1965 - **d.** : Dear-U.A.

VIE À L'ENVERS, La (Una vita alla rovescia) — **r.** : Alain Jessua - **d.** : Cineriz.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 17 e dati a pag. 28 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Festival di Venezia).

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I DOCUMENTARI

TELEVISIONE

SONO ALLEGATI GLI INDICI DELL'ANNATA 1965